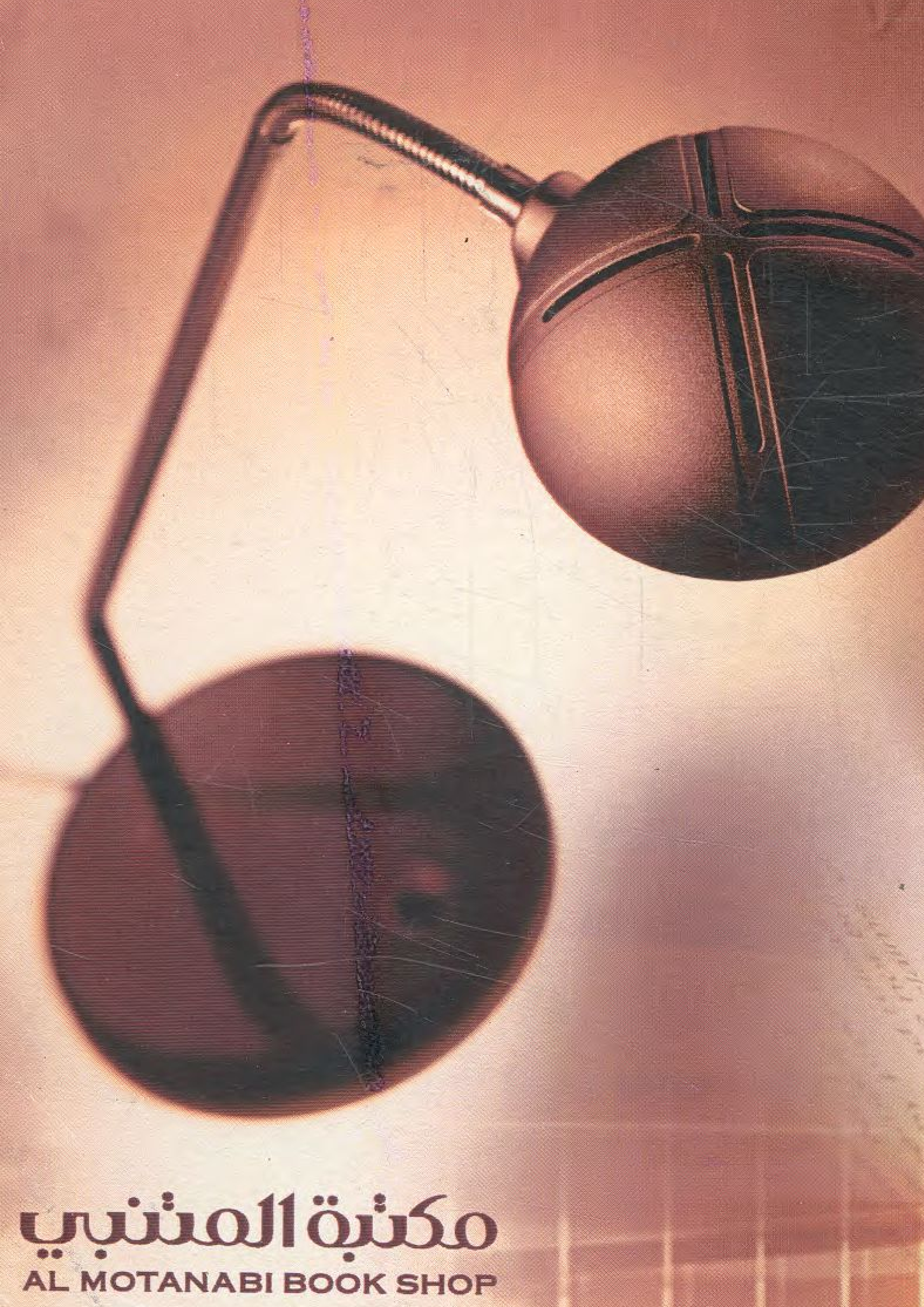


في النثر العربي الحديث

الدكتور / محمد جلاء إدريس



مكتبة المتنبي
AL MOTANABI BOOK SHOP

إهـــــــداء ٢٠٠٩

الأستاذ الدكتور / محمد جلاء إدريس

جمهورية مصر العربية

في النثر العربي الحديث

أ.د. محمد جلاء إدريس
رئيس قسم اللغة العربية
كلية الآداب جامعة طنطا

الدكـتـور
محمـد جلاء إدريـس

١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م



الدمام - شارع المستشفى المركزي هاتف : ٨٤١١٣٩٥ / ٨٤١٣٠٠٠ فاكس : ٨٤٣٢٧٩٤
ص.ب : ٦١٠ الدمام ٣١٤٢١ المملكة العربية السعودية

الفهرس

مقدمة

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده.

فتكاد غاية أي بحث -وإن اختلفت ميادينه- تنحصر في واحدة من الغايات الآتية: اختراع معدوم، أو جمع متفرق، أو تكميل ناقص أو تفصيل مجمل، أو تهذيب مطول، أو ترتيب مخلّط، أو تعيين مبهم، أو تعيين خطأ[١].

ولما كان التعريف بالنثر الفني في الأدب العربي الحديث موضوعاً يتطلب وضع المجلدات للحديث عن فنون النثر التي تشمل ألواناً متباينة، لكل منها نشأته وجذوره وتطوره وسماته وأعلامه، وقد تناولت الكتب العديدة هذه الفنون بمعالجة غير متوازنة، بحيث أسهمت في الحديث عن لون، وأوجزت الحديث عن فن ثان، وتغاضت عن فنون أخرى، كان من العسير على الدارسين أن يضع أحدهم كتاباً ذا حجم يتفق والمتطلبات الدراسية في المرحلة الجامعية الأولى(البكالوريوس أو الليسانس)، ولكن؛ ما لا يُدرك كله، لا يُترك جله، ومن هنا رأيت وضع هذا الكتاب، وأمام عيني مسألتان، الأولى تتمثل في معالجة قضايا وموضوعات في توصيف مادة النثر العربي الحديث المقررة لطلاب الجامعات، وعلى النحو الذي لا يعدم فيه القارىء بعامة وجود فائدة فيما جاء على صفحاته، والمسألة الثانية هي غاية البحث التي بدأت بها مقدمتي هذه، فإن لم يكن لي من فضل سوى غاية واحدة من هذه الغايات، فحسبي هذا، وإن كنت اعتقد أنني قد طرقت هنا أكثر من غاية، وأدليت برأيي ووجهة نظري في بعض المواضع.

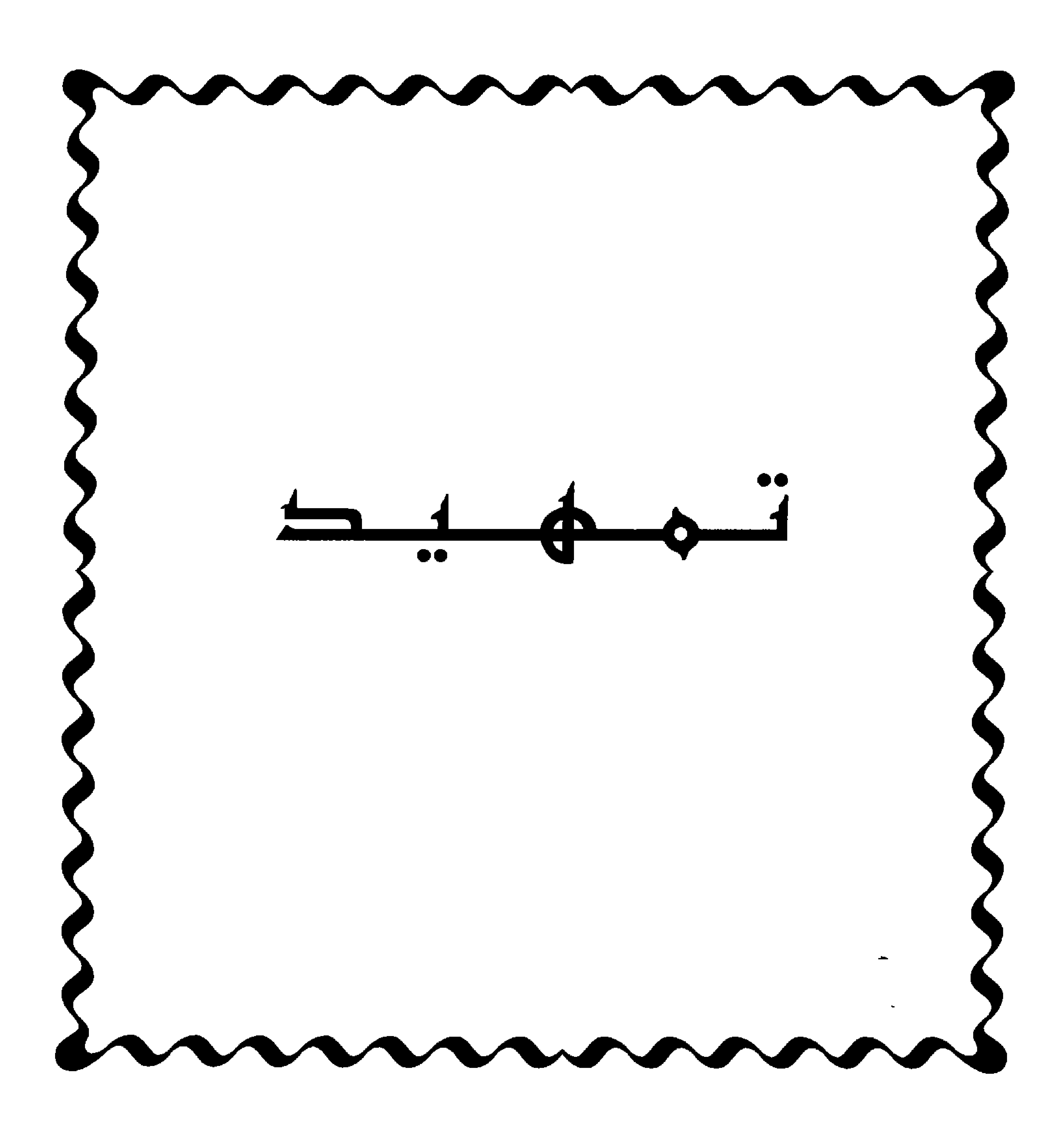
١- محمد جمال الدين القاسمي، قواعد التحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩، ص٣٨.

لقد أفدت إفادة عظمى من كل مرجع رجعت إليه، وحاولت قدر المستطاع رد الفضل إلى أهله، فإن فاتني ذلك فمن تضليل الشيطان، وما قصرت في الحديث عنه لم يكن متعمداً على الإطلاق، فقد يعجز المرء عن إيجاد مرجع في متناول اليد ليسد به نقصاً، أو يصلح به خللاً، أو يستكمل به نقصاً، ويضطر إلى تجاوز بعض القضايا التي ما كان له أن يتجاوزها.

فإذا علمنا الهدف من وضع هذا المؤلَّف، ودور المؤلِّف في صفحاته، لن نعدم الفائدة، إذا خلُصت النوايا، وأنا على يقين من أن هناك من سيكمل المسيرة، كما كان هناك من بذر البذور.

ربنا لاتؤخذنا إن نسينا أو أخطأنا، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المؤلف



تمهيد

ما قبل العصر الحديث

على مدى أربعة قرون، وبالتحديد منذ سقوط بغداد عام ١٢٥٨م، عاش العالم العربي مرحلة مظلمة، ازداد ظلامها إبان حكم الأتراك، الذي استمر قرابة القرون الثلاثة، حيث عانت بلاد الشام ومصر، على وجه الخصوص، من الجهل الفاضح، والظلم المرير، والبطش الشديد، إذ عمل الحكم التركي عمله -على حد تعبير الدكتور أحمد هيكل- في إغماض العيون، وتكبيل العقول، وعقل الإرادات، وعقد الألسنة[١]، ولعل أخطر ما عانته هذه البلاد تفريغها المادي، بنهب ثروتها وخيراتها ومواردها، والأدبي، بنقل العديد من العلماء والفنانين والكتب والنفائس من مقارها وأركانها، ناهيك عن عمليات "التتريك" الإدارية والتعليمية، فأغلقت المدارس وهدمت، وما بقى منها تم تفريغه من محتواه، ولم يبقَ في بلد كمصر إلا الأزهر، ينير طرق الدارسين لعلوم اللغة العربية والإسلام، وإن لم يسلم -كذلك- من جمود عمّ البلاد والعباد آنذاك.

وترك الأتراك أيدي المماليك، وهم أخلاط شتى، ليعيثوا في الأرض فساداً، فعم الصراع بينهم، واكتوت البلاد بنيرانهم، وأنّى لأعاجم أن يوجهوا في ذلك الوقت اهتمامهم إلى العلم أو الأدب أو الثقافة!!

ولعل أبلغ وصف لمصر وبلاد المشرق العربي نجده فيما كتبه الرحالة الفرنسي (فولنى) الذي زار هذه البلاد في أواخر القرن الثامن عشر، وكتب قائلاً[٢]:

"الجهل عام في هذه البلاد، وفي كل بلد تابع لتركيا، وقد عم كل الطبقات، ويتجلى في كل العوامل الأدبية وفي الفنون الجميلة، حتى الصناعات اليدوية

١- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٣، ص١٧.
٢- نقلاً عن: عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٠، جـ١/ ١٤.

تراها في حالة بدائية، ويندر أن تجد في القاهرة من يصلح الساعة، وإذا وجد فهو أجنبي" .

ويضيف:

"ولي عصر الخلفاء وليس من الأتراك أو العرب اليوم علماء في الرياضيات أو الفلك، أو الموسيقى، أو الطب، ويندر فيهم من يحسن الحجامة، ويستخدمون النار في الكي، وإذا عثروا بمتطبب أجنبي عدوه من آلهة الطب، وصار علم الفلك والنجوم شعوذة وتنجيماً، وإذا قيل لعلمائهم ورهبانهم إن الأرض تدور عدّوا ذلك كفراً، لأنه -في زعمهم- يخالف كتب الديانات" .

لقد شاء القدر أن يتعرض المشرق العربي، وهو أرض الحضارات القديمة، ومنه غزت الحضارة الإسلامية التنويرية ربوع العالم، أن يتعرض لثلاث محن عاصفة، أودت بحضارته وعلومه وثقافته وأدبه، إذ كان الغزو المغولي على يدى هولاكو، حفيد جنكيز خان، وسقوط بغداد عام ١٢٥٨م، ثم جاء تيمور لنك عام ١٤٠٠م ليستكمل مسيرة الهدم والتدمير لما بقى من معالم الحضارة آنذاك، ولتكتمل الدائرة على أيدي الأتراك العثمانيين القادمين من أسيا الصغرى، ولنصل إلى نهاية أليمة حيث" خفت نور العلم، وأجدبت العقول، وذبلت الحياة العلمية والأدبية، وبسط الكسل نفوذه على كافة العقول الآدمية، حتى عجزت عن الخلق والإبداع أو التجديد والتغيير فماتت زهوة الابتكار، وراح أصحاب الكلمة يقلدون ويزخرفون ويجترون ما ابتكره سابقوهم في العصور الذهبية يوم كان للعلم قيمة، ولصاحبه التقدير والمكافأة"[١].

ولسنا معنيين هنا بنقل الصور القاتمة للحياة في مصر وبلاد الشام آنذاك، لكننا نركز -وحسب- على بعض اللقطات التي تقدم لنا الملامح العامة

١- شفيق البقاعي: أدب عصر النهضة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠، ص١٨.

للأوضاع السائدة، ونترك للقارئ اللبيب استكمال هذا "الفيلم" الرهيب، الذي كان خارقاً للعادة في طوله ومله وسوء تمثيله وإخراجه، حيث امتد زمنه -كما ذكرت- أربعة قرون كاملة.

ولما كان هذا الكتاب معنياً بالنثر العربي، فإنا نسوق بعض النماذج النثرية التي ترجع إلى ما قبل عصر النهضة الحديثة للأدب العربي، لنقف على طبيعة النثر في تلك المرحلة.

فقد كتب عبد الوهاب الحلبي رسالة إلى الشهاب الخفاجي، جاء فيها:

(لقد طفحت أفئدة العلماء بشراً، وارتاحت أسرار الكاتبين سراً وجهراً، وأفعمت من المسرة صدور الصدور، وطارت الفضائل بأجنحة السرور، بيمن قدوم من اخضرت رياض التحقيق بإقدامه، وغرقت بحار التدقيق من سحائب أقلامه)[١].

أما المؤرخ المصري، الجبرتي، فقد كتب متحدثاً عن بعض الولاة[٢]:

(ومما اتفق له أن بعض التجار أراد الحج، فجمع ما عنده من الذهبيات والفضيات واللؤلؤ والجوهر ومصاغ حريمه، ووضعه في صندوق وأودعه عند صاحب له بسوق مرجوش، يسمى الخواجا علي الفيومي، بموجب قائمة أخذها معه مع مفتاح الصندوق، وسافر إلى الحجاز، وجاور هناك سنة، ورجع مع الحجاج، وحضر إليه أحبابه وأصحابه للسلام عليه، وانتظر صاحبه الحاج علي الفيومي فلم يأته، فسأل عنه، فقيل له: إنه طيب بخير، فأخذ شيئاً من التمر واللبن والليف ووضعه في منديل، وذهب إليه ودخل عليه ووضع بين يديه ذلك المنديل، فقال له: من أنت؟...)

١- عمر الدسوقي: مرجع سابق، ص١٦.

٢- عبد الرحمن الجبرتي: عجائب الآثار، القاهرة، ١٣٢٢هـ، جـ١/٩٧.

الحملة الفرنسية.. نقطة تحول

تعد الحملة الفرنسية بقيادة نابليون وغزوها لمصر عام ١٧٩٨م نقطة تحول بارزة في تاريخ الأدب العربي، البعض يسميها مرحلة البعث[١]، والبعض الآخر يسميها مرحلة اليقظة[٢]، وفريق ثالث يطلق عليها مرحلة النهضة[٣].

والأمر الذي لا خلاف حوله أن هذه الحملة كانت تهدف إلى تكوين إمبراطورية قوية مستقرة في الشرق، لذلك اصطحب نابليون معه كل عُدد الاستعمار والاستغلال والإيقاظ، وكان العلم أحد أسلحته في حملته، وانعكس ذلك على مظاهر الحياة في مصر، فأنشأ العلماء الفرنسيون، المعامل والمراصد والمراكز البحثية، بل وأسسوا بعض المصانع ومعملاً للورق، وأقاموا مجمعاً علمياً لدراسة أحوال البلاد: اجتماعية واقتصادية وجغرافية وطبيعية وتاريخية وثقافية، وذلك بهدف تزويد الحكومة الفرنسية بكل المعلومات اللازمة لتمكينها من احتلال مكب العالم العربي[٤].

لقد أسس الفرنسيون في مصر مطبعة عربية، وأصدروا بعض الصحف، وأقاموا مسرحاً، وفتحوا بعض المدارس لتعليم أبناء الفرنسيين، ومكتبة عامة، وفي إطار هذه السياسة العامة، تم إنشاء المجمع العلمي المصري على غرار المجمع العلمي الفرنسي عام ١٧٩٨م، وكان من أهدافه: نشر المدنية وبعث المعارف والعلوم في مصر، وإجراء الدراسات والبحوث المختلفة ونشرها في مجلة المجمع، وكذلك إبداء الرأي فيما تستشير فيه الحكومة من أمور وقضايا.

١- عمر الدسوقي، مرجع سابق، ص١٧.

٢- أحمد هيكل، مرجع سابق، ص٢٥.

٣- شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١٩.

٤- عبد الرحمن الرافعي، تاريخ الحركة القومية، القاهرة (١٩٢٩-١٩٣٠)، ط/٦٦.

ولم يكتفِ نابليون بذلك، بل عمد إلى تنظيم شئون مصر الداخلية، فأنشأ الدواوين، لكن ذلك كله لم يغفر للفرنسيين قسوتهم وشراستهم وانتهاكم لحرمات الأهالي، واستهتارهم بالدين والتقاليد، فعارضهم المصريون حتى خرجوا من مصر، واستفادوا مما وضعه الفرنسيون لهم كأساس للإصلاح الداخلي(١).

ونقطة التحول الثانية في تاريخ المنطقة تتمثل في استيلاء محمد علي باشا على عرش مصر، وكان محمد علي جندياً ألبانياً، جاء إلى مصر ضمن أفراد الحملة التركية التي اشتركت في إخراج الفرنسيين من مصر عام ١٩٠١م، وكانت له أطماع واسعة المدى آنذاك، تمثلت في سعيه إلى الاستقلال بمصر، وتأسيس إمبراطورية كبيرة له ولذريته من بعده، فاستفادت مصر من جهوده لتحقيق ذلك، رغم ما عانته من استبداده وقهره واضطهاده للشعب وزعمائه، بعد أن تولى حكم البلاد فعلياً عام ١٨٠٥م.

كان محمد علي باشا يتمتع بذكاء حاد، وبعد نظر، إذ أدرك أن تحقيق أطماعة إنما يرتبط بتقوية البلاد وتنظيمها، فسارع إلى إنشاء جيش قوي، الأمر الذي تطلب خطوات معاونة، كإنشاء مدرسة حربية (١٨١٥م) ومدرسة أخرى للطب (١٨٢٦م) وثالثة للصيدلة، ورابعة للطب البيطري، وخامسة للهندسة، ويستلزم هذا كله إنشاء العديد من المدارس الابتدائية والتجهيزية واستقدام الأساتذة

١- للمزيد من التفصيلات حول أثر الحملة الفرنسية على مختلف المجالات في مصر، انظر:
- ج. كرستوفر هيرولد، بونابرت في مصر، تعريب: فؤاد أندراوس، مراجعة د. محمد أنيس، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٢، ص٢٢٦ وما بعدها.
- عمر عبد العزيز عمر، دراسات في تاريخ العرب الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥ن ص١٣٦-١٤٨.
- محمد فؤاد شكري، الحملة الفرنسية وخروج الفرنسيين من مصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص٢٢٥-٣٢٣؛ ٥٤٦-٦٦١.

الأجانب للتدريس، والاستعانة بالمترجمين السوريين والمغاربة، وهو ما أحدث نهضة تعليمية وعلمية ألقت بظلالها على الحياة في مصر. لقد أدرك محمد علي باشا أن النهضة الفعلية لا تتم إلى على أيد أبناء مصر، فأكثر من إرسال البعثات إلى أوربا، للوفاء بمطالب الجيش من جانب، وللتدريس فيما أسسه من مدارس من جانب آخر، ومن هذه البعثات مجموعة من أربعين مصرياً أرسلهم عام ١٨٢٦م إلى فرنسا، في شتى فروع العلوم والفنون، وكان إمام هؤلاء الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي، ثم توالت البعثات في عهد محمد علي، فكانت البعثة الطبية الكبرى عام ١٨٣٢م، وبعثة عام ١٨٤٤م التي ضمت عدداً من أمراء أسرة محمد علي، التي من أجلها فتح مدرسة بپارس، كان من أشهر رجالها على مبارك وحسن أفلاطون ومحمد شريف، وبلغ عدد بعثات محمد علي إحدى عشرة بعثة آخرها عام ١٨٤٧م، مثلت البداية العملية للاتصال بين المصريين والثقافة الغربية في العصر الحديث، وكانت ذات نتائج طيبة، إذ عاد المبعوثون بما تعلموه من علوم، وما تأثروا به من فكر، وأحدثوا نهضة واضحة في البلاد من خلال تدريسهم في المدارس، وعملهم في المصالح، ومن خلال ترجماتهم ومؤلفاتهم، وهو ما كان له أعظم الأثر –كذلك- في إحياء اللغة العربية ونهضتها ومسايرتها للعلوم الحديثة، وانعكس ذلك على الاهتمام بنقل علوم الغرب من خلال الترجمات، واستدعى ذلك تأسيس مدرسة الألسن عام ١٨٢٦م، وعُهد إلى الطهطاوي بإدارتها، حيث قامت بدور كبير في ترجمة الكتب والرسائل العديدة في مختلف مجالات العلوم والفنون.

ولقد ذكرنا من قبل أن الحملة الفرنسية أحضرت معها مطبعة عربية، اشتراها منها محمد علي باشا عند خروج الحملة من مصر، وكانت نواة لتأسيس المطبعة الأميرية في رملة بولاق بالقاهرة عام ١٨٢٢م، التي أصدرت صحيفة

سميت باسم (جورنال الخديو)، ثم تغير اسمها إلى (الوقائع المصرية)، تم تحريرها بالتركية والعربية في البداية، ثم اقتصرت على العربية وحدها بعد ذلك[1].

١- للمزيد حول جهود محمد علي باشا، ومعالم النهضة في تلك الآونة، انظر:
- تاريخ الحركة القومية للرافعي، مرجع سابق، جـ٢، ص٥٣٧ وما بعدها؛ جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، تحقيق: شوقي ضيف، القاهرة، ١٩٥٧، جـ٣/ص٦٣ وما بعدها، أحمد الإسكندري وآخرون، المفصل في تاريخ الأدب العربي، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٤، ص٥١٠ وما بعدها.

الفصل الأول

عوامل النهضة العربية الحديثة

عوامل النهضة العربية الحديثة

شكلت كل من مصر ولبنان نقطة انطلاق للبعث الأدبي والإحياء الحضاري الذي كان بمثابة الشرارة التي أشعلت مصابيح النهضة في العالم العربي قاطبة، وقد اشترك القطران في عوامل انتقلت بهما من ظلام دامس، إلى فجر مضيء، فكانا مصدر العطاء، ولهما شرف الريادة، وعندما ضاقت السبل براود النهضة الشامية، وبخاصة من لبنان وسوريا، اتخذوا من مصر مقراً عملياً وحياتياً لهم[1].

وإذا كانت النهضة الحديثة في لبنان قد جاءت نتيجة عوامل ومبادرات فردية، وبتأثر واضح من الإرساليات الأجنبية ذات النفوذ العلمي الواسع، فإن النهضة المصرية كانت ذات طابع حكومي من قبل قادة البلاد الذين دفعوا الناس إلى طريق العلم، لذلك تأثرت هذه النهضة بوفاة زعيمها محمد علي باشا، وأصابها الركود حتى عهد الخديو إسماعيل، بينما استمرت الحركة العلمية في بيروت، حيث زودت مصر بعدد كبير من رواد العلم والفن والصحافة من أمثال مارون النقاش، ويعقوب صروف، وأحمد فارس الشدياق، وغيرهم.

وفيما يلي نعرض لأهم عوامل النهضة العربية الحديثة وتأثيرها على الأدب العربي.

١- شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص٢٠-٢١.

أولاً : التعليم :

ما لبثت النهضة التعليمية التي أشرنا إليها في عهد محمد علي باشا أن انتكست بعد وفاته، حتى جاء الخديو إسماعيل وتولى السلطة في مصر عام ١٨٦٣م، ولم يكن في البلاد آنذاك إلا مدرسة ابتدائية واحدة، ومدرسة حربية، وأخرى طبية، وثالثة للصيدلة، كما توقفت البعثات، ولم يعد للعائدين منها من عمل يؤدونه، إلا أن إسماعيل كان ذا طموح، وسار على خطى جده محمد علي باشا، فانتعشت الحركة التعليمية، وعادت البعثات لتزدهر، وأعيدت المدارس العالية التي افتتحها محمد علي في عهده، وافتتحت مدارس عالية أخرى أبرزها مدرسة الحقوق، التي لعبت دوراً كبيراً في النهضة اللغوية والأدبية، بل وفي الحياة السياسية في البلاد، كما أنشئت في عهد إسماعيل مدرسة دار العلوم عام ١٨٧١م، ولعبت دورها في حفظ العربية وآدابها وتراثها، وأنشئت كذلك أول مدرسة للبنات عام ١٨٧٣م، كانت بداية لانتشار تعليم البنات في البلاد، وشهدت مصر إنشاء العديد من المدارس الصناعية والخصوصية، وزاد عدد المدارس الإبتدائية، وأنشأ الأقباط في مصر اثنتى عشرة مدرسة ومدرستين لتعليم البنات[١].

لقد كان الخديو إسماعيل مفتوناً بالحضارة الأوربية منذ أن كان يدرس في إحدى بعثات جده محمد علي إلى باريس، وبغض النظر عن دوافعه وراء اهتمامه هذا بالتعليم، فإنه قد أسهم في إعادة الحياة إلى ما بدأه جده من مشاريع تعليمية، وساعد على نشر التعليم الحديث آنذاك، وعى طائفة من المثقفين بأهمية الجهود الأهلية في هذا المجال، إذ تألفت جمعية سميت باسم

١- للمزيد انظر: عمر الدسوقي، مرجع سابق، ص٦٩ وما بعدها.

(اتحاد الشبيبة المصرية) عام ١٨٧٩م، دعت إلى إنشاء المدارس لتعليم أبناء الشعب، وانعكس ذلك كله على اتساع حجم طبقة المثقفين، وإنماء الوعي في البلاد[١].

أما في لبنان التي لعبت مع مصر دوراً بارزاً في نشر الوعي السياسي التحرري وإتاحة المجالات للرواد السياسيين والمثقفين المتمردين على حكم السلطان العثماني باللجوء إلى أراضيها، فقد كان لها دور بارز كذلك في بعث النهضة الحديثة نتيجة عوامل ومبادرات فردية من جانب، وبتأثير الإرساليات الأجنبية من جانب آخر.

وكانت لبنان تفتقر إلى كثير من دور العلم والمدارس الراقية في عهد حكم الأتراك العثمانيين، وكانت الجهود الأجنبية في هذا المجال ذات طابع ديني تبشيري استعماري، مما دعا البعض، من أمثال بطرس البستاني، إلى تأسيس أول مدرسة وطنية في الشرق أسماها (المدرسة الوطنية) عام ١٨٦٠م، سعى فيها إلى نشر العلم، ودعا إلى تحرير المرأة، والتخلي عن التقاليد البالية[٢]، كما أصدر عدة صحف لتوعية الناس، منها: "نفير سوريا" (١٨٦٠م) و "الجنان" (١٨٧٠م) و "الجنة والجنينة" (١٨٧١م)، حيث شارك العديد من رجال الأدب في إثرائها بالمقالات والموضوعات التي أسهمت في النهضة الأدبية، بل وفي بزوغ فجر القصة العربية.

ولا يخفى دور المدارس التي أنشأتها الإرساليات الأجنبية -بغض النظر عما ترمى إليه هذه الإرساليات من وراء هذه المدارس- منذ القرن السادس

١- للمزيد انظر: أحمد هيكل، مرجع سابق، ص٤٥-٤٦.
٢- شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١٠٥.

عشر الميلادي، في حراك علمي بين طبقات بعينها في المجتمع الشامي، وقد توزعت هذه المدارس على المناطق اللبنانية بحسب تواجد نفوذ الأجانب من جانب، ومدى تجاوب الناس للتبشير من جانب آخر، فكانت مدارس الكاثوليك واليسوعيين والإنجيليين.

وعن هذه المدارس الأجنبية يقول أحد المؤرخين لها(١):

(إن إنشاء تلك المدارس كان يهدف منذ ١٨٤٠ إلى خلق طائفة بروتستنتية لبنانية سورية لا تقتصر على تجنيد بعض المسيحيين لها في بعض المدن، بل قدمتهم إلى مواقع المسلمين والدروز، وكانت الأموال تتدفق على مبشريهم فيوزعونها بكرم حاتمي على المهتدين الذين يرسلون أولادهم ليتعلموا في مدارسهم وفي إنكلترا نفسها).

وبغض النظر عن هذه الأهداف، فإن نشر المدارس ودور التعليم في لبنان، قد أدى –ولو بشكل غير مباشر– إلى تغير في المفاهيم، وتطور في أشكال الأدب المحدودة آنذاك، بل إن ما يشهده لبنان الآن، ليس إلا امتداداً طبيعياً لما غرسته بذور التعليم في هذا القطر في القرن التاسع عشر، ويكفى أن نعلم أن مدارس الإرساليات –إنجليزية وأميركية وفرنسية وروسية ودانماركية وايطالية وألمانية– في سوريا ولبنان قد بلغ عددها عام ١٨٨٣م ما يربو على ١٤٧٣ مدرسة، تضم نحو ٦٢٥٦٦ طالباً وطالبة من مجموع سكان البلدين البالغ عددهم آنذاك نحو مليوني نسمة(٢).

١– شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١١٤.

٢– السابق، ص١٢٤–١٢٥.

ويمكن إيجاز آثار النضهة التعليمية في الأدب في الخروج من عهود التخلف والأمية، إلى عهود التقدم والمعرفة، والتقارب الثقافي بين الأقطار العربية، والاتصال بركب التقدم العلمي في العالم المحاصر، بالإضافة إلى توسيع القاعدة القارئة والمثقفة، وهي الطبقة المنتجة للأدباء والمبدعين[1].

ثانياً : الجمعيات العلمية :

كثرة الجمعيات العلمية دليل على يقظة الأمة وحيويتها، إذ تعكس رغبة الناس في السير قدماً دون الاعتماد على الحكومة، وقد بدأت إرهاصات هذه اليقظة العقلية في مصر إبان حكم الخديو إسماعيل، مما عكس رغبة البلاد آنذاك في الاستعداد للنضج الفكري، والأخذ بأسباب النهضة الصحيحة.

ومن أبرز الجمعيات العلمية التي شهدتها مصر في هذا العصر[2]:

أ- المجمع العلمي، وكان تأسيسه قد تم على عهد الفرنسيين عام ١٧٩٨م، وألغي عند خروجهم، وأعيد في عصر الخديو سعيد، واستمر عمله في فترة حكم إسماعيل، حيث أسهم في نشر البحوث العلمية.

ب- جمعية المعارف، وهي أول جمعية علمية مصرية ظهرت لنشر الثقافة عام ١٨٦٨م، معتمدة على التأليف والترجمة والنشر، وقد أسسها محمد عارف باشا بمعاونة بعض أعيان البلاد، وقامت بشراء مطبعة، أخرجت لنا عدداً من أمهات الكتب في الفقه والتاريخ والأدب، وكانت هذه الجمعية تحظى بتأييد الطبقة العليا من الأمة، واستمرت في تأدية نشاطاتها حتى تم حلها

١- حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث: الرؤية والتشكيل، مكتبة الرشد، الرياض، ط٤، ٢٠٠٢، ص١٣.

٢- انظر: عمر الدسوقي، مرجع سابق، ص٧٤-٧٥.

إثر النزاع السياسي الذي نشب بين الخديو إسماعيل والأمير عبد الحليم، وفرار عارف باشا إلى الأستانة.

جـ- الجمعية الجغرافية، وتعد من أهم المنشآت العلمية في مصر، تم تأسيسها عام ١٨٧٥م، وكانت تعني بالبحوث العلمية والجغرافية ونشرها، ولها مجلة دورية تنشر أبحاثها واكتشافاتها، ولا تزال موجودة حتى الآن.

د- الجمعية الخيرية الإسلامية، وكان تأسيسها في الإسكندرية عام ١٨٧٨م، وأنشأت مدرسة حرة أشرف عليها عبد الله النديم، حتى قامت الثورة العرابية فتفرق القائمون على أمرها، وقد أنشئ على غرارها جمعية بالقاهرة وأخرى بدمياط، وكان لها دور بارز في نهضة الحركة التعليمية والثقافية والأدبية بالبلاد[1].

وفي لبنان، كانت الجمعيات والأندية الثقافية وسيلة لتنظيم الصلة من أجل التخلص من هيمنة الاستبداد، وقد اتخذت طابعاً دينياً، والبعض منها اتخذ طابعاً علمياً، وكان بعضها علنياً، والبعض الآخر سرياً،

ففي عام ١٨٤٧م، أسس الإنجيليون (الجمعية السورية) في بيروت والتي استمرت حتى عام ١٨٥٢م، وضمت نخبة من العلماء العرب والأجانب من مختلف الطوائف، وكانت غايتها جمع الكتب والصحف والحث على التعلم، مع الابتعاد عن المسائل الدينية.

وكانت هناك (الجمعية العلمية السورية) التي اعترفت بها الدولة العثمانية عام ١٨٦٨م وكان من أهدافها تنشيط المعارف، وتعزيز الآداب، وانتشار

١- للمزيد، انظر: أحمد هيكل، مرجع سابق، ص٤٦-٤٧.

المدارس، وضمت إلى عضويتها أعيان البلاد من الوزراء والمثقفين من سوريا ومصر والأستانة.

ومع اتساع حجم هذه الجمعيات، أسس السنة جمعية (المقاصد الخيرية الإسلامية) عام ١٨٨٠م، كما أسس الروم الأرثوذوكس جمعية (زهرة الإحسان) عام ١٩١١م، والدروز جمعية (المعارف الدرزية) في نفس العام.

وقد توالت الجمعيات العلمية والأدبية في البلاد فيما بعد، وبخاصة فيما بين الحربين العالميتين[١].

ولعل أبرز آثار هذه الجمعيات -في مصر والشام- تمثل في إحداث حركة أدبية ونقدية عن طريق إقامة الندوات والمحاضرات وإصدار المطبوعات والدوريات ورعاية الأدباء الناشئين وتوجيههم وتشجيعهم[٢].

ثالثاً : الصحافة :

لا شك أن الصحافة من أهم وأقوى عوامل النهوض بالشعوب والأمم، فهي تلقي بآثارها على العقل والفكر واللغة والثقافة والعلوم، بل والإصلاح الاجتماعي.

وأول جريدة عربية هي (الوقائع المصرية)[٣] التي صدرت عام ١٨٢٨م، التي صدرت بالتركية أولاً، ثم بالتركية والعربية، لينتهي بها المطاف إلى أن تصبح جريدة عربية خالصة، وكانت تصدر ثلاث مرات أسبوعياً، وكان في

١- للمزيد، انظر: شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١٦٠ وما بعدها.

٢- انظر: حسين علي محمد، مرجع سابق، ص٢٦.

٣- تفاصيل حول هذه الصحيفة في: أحمد الإسكندري، مرجع سابق، ص٥٤٠.

مصر أيضاً (المجلة العسكرية) التي بدأ صدورها عام ١٨٣٣م، وظهرت بعدها (الجريدة التجارية والزراعية) عام ١٨٤٨م، وقد أدى تواجد بعض اللبنانيين في مصر إلى ازدهار الفن الصحفي وارتقائه، وتوالت الصحف بعد ذلك، فكانت (التنكيت) لعبد الله النديم، و (المؤيد) للشيخ علي يوسف، و (اللواء) لمصطفى كامل، بالإضافة إلى صحف أخرى عديدة أصدرتها الأحزاب السياسية.

كما أسست الأخوان اللبنانيان، سليم وبشاره تكلا عام ١٨٧٥م جريدة الأهرام المصرية التي مازالت تصدر إلى اليوم، كما أسس يعقوب صنوع صحيفة (أبو نظارة زرقا)، وسليم نقاش وأديب أسحاق (مصر الفتاة) و (التجارة) عام ١٨٧٨م، مما يعكس الأثر الشامي في نهضة الصحافة المصرية، بالإضافة إلى تأسيس عدد كبير من المطابع[١].

وفي سوريا صدر العديد من الصحف، فكانت (مرآة الأحوال) بحلب عام ١٨٥٥م، كما صدرت (حديقة الأخبار) ببيروت عام ١٨٥٨م، وكانت القفزة الصحافية الكبرى بصدور (الجوائب) على يدي أحمد فارس الشدياق بالأستانة عام ١٨٦٠م، والتي كان لها دور مميز في رقي الأسلوب العربي آنذاك، إذ جمعت بين السياسة والأدب بمختلف أنواعه، ولاقت قبولاً واسعاً بين الناس[٢].

وقد أسس يعقوب صروف وفارس نمر (المقتطف) في بيروت عام ١٨٧٦م، ثم هاجرا إلى مصر لانعدام المناخ العلمي والسياسي والثقافي في بلادهما، وحملا معهما جريدتهما، كما أسسا في مصر مع شاهين مكاريوس جريدة

١- شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١٥٤.

٢- عمر الدسوقي، مرجع سابق، ص٧٦.

(المقطم) كصحيفة يومية سياسية، وأخرى ثقافية أسبوعية.

ولإدراك قيمة (المقطم) يكفى أن نقرأ ما نشرته إحدى الصحف الإنجليزية عنها عام ١٨٨٣م، حيث قالت: (إن المقتطف واسطة الاتصال بين أسس معارف عصرنا العلمية التي تنشر في الصحف الأوربية والأمريكية وبين أذهان المتكلمين بالعربية، وتتضمن عدا ذلك أبحاثاً مبتكرة رقيقة المعاني في المواضيع الجارية الآن، وكثيراً من الفوائد العلمية الموافقة لاحتياجات البلاد)[١].

وهناك بعض الصحف والمجلات التي أصدرها لبنانيون خارج لبنان ومصر، ومنها (مرآة الأحوال) لرزق الله حسون، وقد أسسها في الأستانة عام ١٨٥٥م، ثم نقلها إلى لندن عام ١٨٧٦م، وجريدة (الأمة العربية) وقد أصدرها شكيب أرسلان بالفرنسية في سويسرا، بالإضافة إلى (الجوائب) التي أصدرها الشدياق في الأستانة عام ١٨٦٠م[٢].

وثمة عوامل أسهمت في انتشار الصحافة في تلك الفترة أهمها انتشار التعليم، وتوافر الإمكانيات الفنية من المطابع والحرفيين، بالإضافة إلى وعي الناس بأهمية الصحافة كقناة حيوية للتعبير والاتصال[٣].

أما أبرز آثار الصحافة في اللغة والأدب، فقد أوجزها الدكتور حسين على محمد فيما يلي[٤]:

تحرير الأساليب الأدبية من قيود الصناعة اللفظية، والكشف عن المواهب الأدبية، وتقريب الكتابة للجمهور وتيسيرها، كما أصبحت ميداناً للتنافس فيما

١- نقلاً عن: شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١٥٤-١٥٥.
٢- للمزيد، انظر: المرجع السابق، ص٥٧ وما بعدها.
٣- حسين علي محمد، مرجع سابق، ص٢٣.
٤- المرجع السابق، ص٢٤-٢٥.

بينها، وهو ما أدى إلى ازدهار فن المقالة، والعناية بالقصة، ولقد أصبحت الصحافة مجالاً للنقد السياسي والأدبي ووسيلة للإصلاح الاجتماعي، ووسيلة أخرى كذلك لنشر الإبداعات الأدبية، حيث تعرف القراء من خلالها على أعلام الأدب في الشرق والغرب.

رابعاً : الطباعة

ازدهرت الطباعة في عهد الخديو إسماعيل، حيث اهتمت حكومته بمطبعة بولاق التي أصبحت أرقى مطبعة في الشرق، كما أسست حكومة إسماعيل مصنعاً للورق عام ١٨٧١م، وكان لذلك أثره البارز من زاويتين؛ الأولى وقد تمثلت في تزويد المشتغلين بالعلم والطباعة بما يحتاجونه من ورق، والثانية، تمثلت في تشجيع المؤلفين والكتاب على الإنتاج الأدبي، وظهور هذا الإنتاج إلى حيز الوجود.

وقد أنشئت عدة مطابع أهلية في مصر مثل مطبعة جمعية المعارف، والمطبعة الأهلية القبطية، وكان الأنبا كيرلس الرابع قد جلبها من أوربا عام ١٨٦٠م في عهد سعيد باشا، ومطبعة وادي النيل لمحمد أبو السعود أفندي، والمطبعة الوطنية بالإسكندرية، وغيرها، مما كان له أثر كبير في نشر الكتب، وتيسير الاطلاع، ونهضة اللغة والأدب.

ومن الكتب التي طبعت في تلك الفترة: المثل السائر، الأغاني، تاريخ ابن خلدون ومقدمته، العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي، فقه اللغة للثعالبي، إحياء علوم الدين للغزالي، تفسير الرازي، البخاري بشرح القسطلاني، حياة الحيوان، وغيرها[١].

١- عمر الدسوقي، مرجع سابق، ص١٠١ - ١٠٢.

أما أول مطبعة في لبنان فيرجع تاريخها إلى القرن الثامن عشر مع الراهب عبد الله زاخر في دير قزحيا، وهيَ التي طبعت أول كتاب عربي لبناني بالحرف العربي، ثم كانت المطبعة الأمريكية التي نقلها المبشرون الإنجيليون معهم من مالطة إلى بيروت عام ١٨٣٤م، ثم المطبعة الكاثوليكية التي أسسها اليسوعيون في بيروت عام ١٨٤٤م، وكان لهاتين المطبعتين أثرهما في نشر الكتب الحديثة بغض النظر عن دورهما في نشر كتب التبشير النصرانية.

توالى إنشاء المطابع بعد ذلك في الشام، فتأسست عام ١٨٤٨م مطبعة القديس جوارجيوس، ثم المطبعة الوطنية السورية للشاعر خليل الخوري عام ١٨٥٧م، والمطبعة الشرقية لإبراهيم النجار، والمطبعة العمومية ليوسف الشلفون، ومطبعة المعارف لبطرس البستاني عام ١٨٦٧م.

وقد أدى الصراع الحاد والتنافس القائم بين قطبي التبشير في الشام: الكاثوليك والإنجيليين إلى ازدهار الطباعة، حيث سعى كل طرف إلى بث المزيد من مطبوعاته الدينية التبشيرية، وانتشرت المطابع في مناطق عديدة من بيروت حتى بلغت خمساً وعشرين مطبعة، أسهمت –إلى جانب أغراضها الدينية– في طباعة أمهات الكتب في اللغة والأدب مثل: الصحاح والقاموس وشرحه، ولسان العرب، والمخصوص، والأغاني، والعقد الفريد، والكامل للمبرد، والمقامات للحريري، والهمذاني، وصبح الأعشى، ناهيك عن دواوين الشعر، وكتب التاريخ كالطبري وابن الأثير وابن خلدون(١).

وكان لهذا النشاط الطباعي أثره البالغ في إيقاظ النهضة التي أسهمت بدورها في إحياء الحياة الأدبية والثقافية، لا في الشام وحده، بل في العالم العربي بأسره.

١- شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١٢٨ وما بعدها.

ولقد لعبت المطابع دوراً مهماً -كذلك- في إحياء التراث العربي الأدبي، ونشر الصحف والمجلات، وصب هذا كله في نشر الوعي، والتقارب الفكري بين أبناء الوطن العربي والإسلامي[1].

خامساً : الترجمة والتأليف

تعتبر الترجمة بمثابة الدم المغذي للفكر الإنساني، وهي على الرغم من أهميتها لهذا الفكر بشكل عام، فإنها أكثر أهمية بالنسبة للأدب والأدباء، فآداب الأمم والشعوب هي الغذاء الذي يعيش عليه الأديب المتفتح -كالنحلة تماماً- ليُخرج لنا من باطن فكره وإبداعه، أدباً فيه لذة للإنسان، بعد أن يهضم ويستوعب ما اطلع عليه من هذه الآداب.

والترجمة نشاط إنساني قديم، ازدهر في عصور، وانزوى في عصور أخرى، وعمليتا ازدهاره وانزوائه ترتبطان أساساً بحجم النهضة التعليمية من جانب، وانفتاح هذا المجتمع أو ذاك على الآخر، من جانب ثان.

ففي مصر، سيطرت اللغة التركية حتى عصر الخديو إسماعيل الذي سعى إلى (تمصير) الحكومة ولغتها حتى يتمكن من الانفصال عن الدولة العثمانية آنذاك، لذلك أصدر أمراً يجعل صور اللوائح والأوامر وكل ما سبق صدوره من إجراءات منذ عهد محمد علي باشا باللغة العربية، وطبع هذا كله، فما كان بالعربية طبع كما هو، وما كان بالتركية، طبع مع ترجمته إلى العربية.

وقد ظلت التركية مسيطرة -مع ذلك- في عصر إسماعيل لأسباب أهمها قلة هؤلاء الحاذقين للعربية، وبخاصة بعدما أصاب التعليم من ركود في عهد

١- حسين علي محمد، مرجع سابق، ص١٦.

كل من الخديو عباس وسعيد، كما أن ترجمة هذه اللوائح والأوامر يستلزم وقتاً طويلاً، لكن الأمر المؤكد هو أن التركية أخذت في الانزواء لتحل محلها العربية تماماً في أواخر عهد إسماعيل.

ونظراً لتزايد النفوذ الأجنبي في ذلك العهد، وكثرة الوافدين إلى مصر، وبخاصة بعد افتتاح قناة السويس، ظهرت الحاجة إلى الترجمة، وبرز الاهتمام بها واضحاً جلياً، وكان من الطبيعي أن تكون الفرنسية هي اللغة الأجنبية الأولى –آنذاك– التي توجه أنظار المترجمين إليها، فهي اللغة التعليمية الأولى للمبعوثين.

وقد نهضت الترجمة بشكل خاص حينما أعيدت مدرسة الألسن عام ١٨٦٨م، حيث أشرف عليها تلاميذ رفاعة الطهطاوي، كما تولى رفاعة نفسه رئاسة قلم الترجمة، وأسهم في تعريب القانون الفرنسي مع آخرين.

ومع أن التركيز في مجال الترجمة منذ أوائل عهد إسماعيل قد انصب على المجالات المتعلقة بالعلوم المختلفة؛ كالهندسة والطب وغيرها، لحاجة البلاد إليها، إلا أن مجموعة من تلاميذ الطهطاوي قد اهتمت بالترجمات الأدبية.

ومن أبرز المترجمين الذين أثروا العربية بترجماتهم محمد عثمان جلال، وكان من تلاميذ رفاعة الطهطاوي، وتولى منصب القضاء في المحاكم المختلطة حتى عام ١٨٨١م، وكان أديباً فذاً، يمثل الروح المصرية تمثيلاً صادقاً، وثائراً على الأدب التقليدي. وأشهر كتبه التي عكست شخصيته: العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ، وترجم فيه أمثال الشاعر الفرنسي لافونتين شعراً، وضمّنه كثيراً من الأمثال العامية، وكان لهذا الكتاب تأثير كبير في أدب الأطفال

الحديث، كما ترجم محمد عثمان جلال روايات الأديب الفرنسي راسين، وربما يؤخذ عليه ميله إلى اللغة الدارجة أكثر من الفصحى، ولهذا تأويلات عديدة، ليس هذا محلها(١).

وممن اشتهروا بالترجمة في تلك الحقبة في مصر: خليفة محمود الذي ترجم كتاب (اتحاف الملوك الألبا بتقديم الجمعيات في بلاد أوربا)، وكتاب (اتحاف ملوك الزمان بتاريخ الإمبراطور شرلكان)، وكذلك محمد أحمد عبد الرازق الذي ترجم كتاب (غاية الأدب في خلاصة تاريخ العرب) للمؤرخ الفرنسي سيديللو، وبشاره شديد الذي ترجم رواية (الكونت دي مونت كريستو) لدوماس(٢).

أما في الشام، فقد كان اللبنانيون من أول المبادرين لتخصيب الأدب بالمعارف والعلوم والأفكار المقتبسة عن آداب الغرب، إذ كانوا يجيدون العديد من اللغات كاللاتينية واليونانية والفرنسية والإنجليزية والإسبانية والروسية وغيرها، وقد تعدت إسهامات اللبنانيين والسوريين في الترجمات نطاق بلادهم، حيث ترجموا في مصر بعض الأعمال المسرحية، ومن أبرز هؤلاء سليم النقاش وأديب اسحق ويعقوب صنوع.

وقد نشرت (المقتطف) العديد من الترجمات ليعقوب صروف، كما نشرت (الهلال) لجرجي زيدان كثيراً من البحوث العلمية والاجتماعية المترجمة، مما كان له أكبر الأثر في تغدية الروح العلمية آنذاك.

وشهدت لبنان نهضة في مجال الترجمة، ومن أبرز مترجميها المعلم بطرس

١- للمزيد، انظر: عمر الدسوقي، مرجع سابق، ص١٠٢ وما بعدها.

٢- السابق، ص١١٢.

البستاني الذي ترجم قصة (وبنصن كروزو) عام ١٨٦١م، وكذلك (سياحة المسيحي) لجون بنيان عام ١٨٧٠م، وهي مع سابقتها، ذات أغراض تبشيرية، كما باشرت المطبعة الإنجيليَه بنشر (التوراة) التي قام بترجمتها إلى العربية عالي سمث، المستشرق الأمريكي، مما دفع اليسوعيين إلى ترجمة التوراة بأسلوبهم، فكلفوا إبراهيم البازجي بذلك، حيث انتهى من هذه الترجمة عام ١٨٨٢م.

وإذا كانت الترجمة قد لعبت دورها في النهضة العربية في العصر العباسي، فإنها عادت لتلعب هذا الدور مرة أخرى في هذا العصر، وتحديداً في القرن التاسع عشر الميلادي.

ويرجع الفضل في امتلاك اللبنانيين لآليات الترجمة ولغاتها إلى مدرسة (عين ورقة) التي كانت تعلم ست لغات أجنبية منذ القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، وهذا ما جعل للبنان الريادة في مجال نقل الفكر الغربي إلى الشرق، وفي نفس الوقت، نقل الفكر العربي إلى الغرب، إذ ترجم الحاقلي والسمعاني والحصروني أعمال بعض الفلاسفة العرب إلى اللاتينية[١].

ويرى الدكتور شفيق البقاعي أن الترجمة في لبنان قد أسهمت في ملء الفراغ الناجم عن الجدب العقلي والفكري اللذين خلفهما عصر الانحطاط، كما يشير إلى أن ثمة سيئات للترجمة آنذاك، بالإضافة إلى حسناتها، وقد تمثلت هذه السيئات في إعاقة حركة التأليف، إذ حلت الاتكالية محل الإبداع، فشح العطاء، وقل الإنتاج، وانساق الأدباء وراء النقل والاقتباس، حتى قيل إن القرن التاسع عشر كان عصر ترجمة، وان من نتائج ذلك نقل الأدب الرخيص الذي أصبح تجارة رابحة لأصحابه.

١- انظر: شفيق البقاعي، ص١٤٠.

وقائمة المترجمين والأعمال المترجمة في لبنان أطول من أن نذكرها هنا، إلا أننا نشير إلى أبرز الأسماء وأهم ترجماتهم، فقد ترجم الأب نقولاً أبو هنا أشهر أشعار لافونتين، وترجم جبران نحاس مختارات للشاعر نفسه، وترجم بخيت حداد (السيد) لكورناي، وترجم حبيب اسحق (أندروماك)، وترجم فرح أنطون (بول وفرجني) و (الكوخ الهندي) و (أتالاً) و (تاريخ المسيح)، وترجم مارون النقاش راوية (البخيل) لموليير، كما ترجم كل من أمين حداد، ونقولا فياض، وشبلي الملاط، وخليل هنداوي، وإبراهيم النجار، وصلاح الدين المنجد، وغيرهم، العديد من الأعمال الأدبية الفرنسية التي صدرت في القرن السابع عشر وحتى القرن العشرين.

كما برز من اللبنانيين الذين ترجموا عن الإنجليزية كل من: نجيب الحداد، وخليل مطران، وسامي جريديني، ومن الذين ترجموا عن الألمانية: إلياس الحداد، وحسن صادق، وسليم سعده وغيرهم[1].

ويمكن إيجاز آثار حركه الترجمة والتعريب في النهضة الأدبية في إيجاد فنون جديدة مثل القصة القصيرة والمقالة والمسرحية، كما أنها عرفتنا على المذاهب الأدبية الغربية كالكلاسيكية ونحوها، ووجهت الدارسين إلى منهج التفكير العلمي والطابع التحليلي والنظرة الموضوعية، وأسهمت في سلامة الأسلوب لدى الأدباء العرب، كما تعرف العرب عن طريق هذه الترجمات على العوالم الأخرى وأفكارها ومبادئها[2].

١- انظر: شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١٤٤ - ١٤٥.

٢- انظر: حسين علي محمد، مرجع سابق، ص١٩.

سادساً : دور الكتب والمكتبات :

كان للعرب تراث فكري وأدبي عظيم على مر العصور، تبعثر خلال عصور التخلف والانحطاط، ونهب الكثير منه إلى مكتبات أوربا وخزائن السلاطين في تركيا، وبقى القليل منه في المساجد والتكايا، وقد ازدادت الكتب مع معرفة الطباعة في مصر، مما دفع إلى التفكير في إنشاء المكتبات العامة، وأهمها (دار الكتب المصرية) التي جاءت بمبادرة من الخديو إسماعيل، حيث عهد إلى علي مبارك باشا عام ١٨٧٠م. بجمع الكتب المبعثرة، وإنشاء مكتبة ة واحدة تجمع هذه الكتب، فكانت دار الكتب المصرية التي مازالت قائمة حتى الآن، وكانت من أهم العوامل التي أسهمت في نشر العلم وبث العرفان، بما يسرت للجماهير من مراجعة للكتب في العلوم والفنون والآداب، وبما سهلت على الطابعين من استنساخ أمهات ونفائس الكتب وإشاعتها بين الناس[١].

وقد جمع لها الخديو إسماعيل آنئذ العديد من الكتب التي اقتناها من الخاصة، ومازالت تنمو حتى الآن، حيث يزيد عدد كتبها على المليون وعشرات الآلاف من المخطواطات النادرة، وفيها معارض زجاجية للآثار الخطية والزخرفية التي تمثل كثيراً من العصور الإسلامية.

ودار الكتب المصرية تقدم خدماتها في مجال الاطلاع والتصوير للعديد من الباحثين والدارسين ليس في مصر وحسب، بل في شتى أنحاء العالمين: العربي والغربي.

وهناك دور متعددة في العالم العربي مثل مكتبة الزيتونة بتونس، والمكتبة الظاهرية بدمشق، ومكتبة القرويين بالمغرب، ومكتبة الملك فهد الوطنية،

١- انظر: أحمد الإسكندري، مرجع سابق، ص٥٤٨ - ٥٥٠.

بالإضافة إلى مكتبات الجامعات المتعددة وأهمها مكتبة الأزهر بالقاهرة.

ولعل من أبرز المكتبات التي عرفت في لبنان في فترة النهضة مكتبة الجامعة الأميركية والمكتبة الشرقية للآباء اليسوعيين، ثم المكتبة الوطنية التي تأسست في عهد الانتداب.

كما أنشأ بعض الموسرين العرب مكتبات ضخمة ضمت عشرات الآلاف من الكتب المطبوعة والمخطوطة، على نحو ما نجد في مكتبة جمعة الماجد في دبي.

وقد شهدت بعض الجامعات العربية إنشاء أقسام علمية خاصة لدراسة فن المكتبات والوثائق لإعداد المتخصصين في هذا المجال، كما شهدت المكتبات المختلفة في عالمنا العربي نهضة تكنولوجية حديثة، استفادت خلالها من تقنيات الفهرسة والتصنيف وحفظ المخطوطات، ولم يعد الباحث في المخطوطات –مثلاً– بحاجة إلى الاطلاع على المخطوطة التي يريدها بعينه ويقلبها بيديه، مما يؤثرا على أوراقها القديمة، بل يكفيه استخدام أجهزة الميكروفيلم، وبضغطه زر يسيرة، تعرض أمامه كتب السلف التي شاء الله تعالى لها أن تحفظ فلا تتلف أو تنهب.

ومما لاشك فيه أن للمكتبات ودور الكتب أثراً كبيراً على الأدب العربي الحديث، إذ ساعدت على إحياء التراث العربي القديم الذي يمثل أحد الأسس التي قامت عليها النهضة الأدبية الحديثة، إذ لم تكتف دور الكتب الكبرى بحفظ الكتب وتسهيل الاطلاع عليها، بل قامت بإعادة طباعة العديد من كتب التراث النادرة، كما ساعدت هذه المكتبات والدور على نشر حركة الثقافة، ونهضة حركة البحث في التراث.

وثمة دور كبير اطلعت به بعض دور الكتب العربية الكبرى تمثل في إقامة الندوات المتخصصة التي يلتقي من خلالها العلماء والأدباء من كل مكان، مما أحدث نهضة فكرية، انعكست على نهضة الأدب العربي الحديث بشكل عام[١].

سابعاً : الاستشراق والمستشرقون :

ليس ثمة اتفاقاً على تعريف جامع مانع لمصطلح الاستشراق، ومن ثم للمستشرق، وقد عالج البعض ذلك تفصيلاً[٢]، ولكن يمكن القول إن المستشرقين هم جماعة من الباحثين والدارسين غير العرب، اهتموا بدراسة العرب: لغة وأدباً وعقيدة وتاريخاً وجغرافية و...إلخ.

كما لم يتفق الدارسون لهذه الظاهره حول بدء ظهورها، ولا حول أهدافها، وإن كان هناك شبه اتفاق على ارتباطها بالحروب الصليبية من جانب، وبالأهداف الدينية النصرانية من جانب آخر، ولا يعني ارتباطها بتلك الحروب، ولا بأهداف خاصة، أنها غير ذات طابع علمي، إذ لتحقيق أهدافها المتمثلة في السيطرة على الشرق، وتنصيره، لابد من انتهاج أساليب ومناهج علمية في الغالب، لذلك جاء الكثير من دراسات وأبحاث المستشرقين ذو طابع علمي واستفاد منها العرب –ربما أكثر من الغرب– وفي نفس الوقت، جاءت دراسات عديدة لا تتسم بالموضوعية، ولا تعرف الدقة[٣].

ويمكن لنا أن نلاحظ بلوغ الاستشراق ذروته في القرن التاسع عشر،

١- للمزيد، انظر: حسين علي محمد، مرجع سابق، ص٢٠ وما بعدها.

٢- انظر: محمد جلاء إدريس، الاستشراق الإسرائيلي في الدراسات العبرية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٩ - ١٥.

٣- حول نشأة الاستشراق وأهدافه، انظر : المرجع السابق، ص١٦ وما بعدها.

لارتباطه بالاستعمار الغربي آنذاك؛ الأمر الذي انعكس على اهتمام أصحابه بالتراث العربي والإسلامي على نحو غير مألوف، لمعرفة الشرق وأهله وتراثه وشخصيته، ومن ثم كيفية إخضاعه، واستغلاله.

وقد اتخذ النشاط الاستشراقي مظاهر شتى أبرزها[١]:

- طبع الكتب العربية المخطوطة والعناية بضبطها وإخراجها، ووضع الفهارس اللازمة لها.
- الاحتفاظ بالمخطوطات العربية في مكتبات أوربا الكبرى.
- تحقيق العديد من المخطوطات العربية، وترجمة بعض إبداعات المعاصرين في مجالات الأدب المختلفة.
- عقد المؤتمرات في المدن الكبرى، والتقاء المستشرقين مع علماء الشرق، لمتابعة الجديد في مجال الدراسات والبحوث الشرقية.
- إعادة كتابة تاريخ الآداب العربية.
- إنشاء الجمعيات والمعاهد التي وجهت اهتمامها إلى تعليم اللغات الشرقية وإعداد المستشرقين، بحيث لم تعد هناك جامعة كبرى في أوربا بخاصة، والغرب بعامة، إلا وأنشئت فيها أقسام لدراسة الشعوب والأمم الشرقية وآدابها وتاريخها وتراثها.

ومع أن للاستشراق آثاره السلبية، وبخاصة في مجال الدراسات الإسلامية، فإنه كان ذا أثر إيجابي مشهود في اللغة العربية وآدابها.

- فقد كان المستشرقون أول من بحث في تاريخ نشأة اللغة العربية وتطورها،

١- انظر في ذلك: شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١٤٩؛ حسين علي محمد، مرجع سابق، ص٢٧.

وفكوا رموز النقوش العربية القديمة، حيث ظهرت صلة العربية بغيرها من اللغات السامية، بل وانتهى بعض هذه الدراسات إلى أن العربية من أقدم اللغات السامية.

- كان للمستشرقين دور في اكتشافات أثرية عديدة في بلاد العرب، غيّرت كثيراً من نظريات التاريخ وحقائقه المتداولة.

- ألف المستشرقون الكثير من الكتب والدراسات العلمية الدقيقة في مجال الدراسات الأدبية بخاصة، وكان لها تأثيرها على الباحثين والدارسين العرب الذين اقتفوا آثارهم في التأليف والبحث، فأسهموا في تطوير هذه الدراسات، وربطها بالبيئة والظروف الاجتماعية والسياسية.

- نشر المستشرقون نفائس المخطوطات العربية في طبعات رائعة، وزودوها بالتعليقات والفهارس المهمة التي مهدت السبيل أمام الدارسين والباحثين في المجالات المختلفة؛ عربية وإسلامية.

لقد أخرج المستشرقون لنا كنوز العرب إلى حيز الوجود بما حفظوه في مكتباتهم من كتب، ربما لو بقيت في أوطانها لفسدت وتلفت، وبما ألفوه من دراسات حولها، وبما نشروه من طبعات متقنة، ولعل من أبرز أعمالهم الجليلة التي نذكرها هنا: المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي الشريف، ودوائر المعارف الإسلامية باللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية، أما سيئاتهم، فبإمكان الدارس والباحث العربي الواعي أن يقف عليها في بعض أعمالهم، ويشير إليها، ويحذر منها.

ومما لا شك فيه، أن للاستشراق دوره وأثره في النهضة الحديثة التي شهدها الأدب العربي الحديث، شعراً ونثراً.

ثامناً : النهضة العربية القومية :

كان العرب يغطون في سبات عميق من الناحية القومية حتى القرن التاسع عشر، وكان أول من حاول إيقاظ هذه القومية محمد علي، وتحديداً ابنه إبراهيم باشا، الذي كان -على ما يبدو- يسعى إلى إنشاء دولة عربية مركزها القاهرة، لكنه لم يستطع تحقيق ذلك، بل لم تؤثر مساعيه على الأقطار العربية الأخرى، وبخاصة الشام والعراق، وإن كانت جهوده بمثابة البذرة التي نمت فيما بعد وأثمرت.

ومع أواخر القرن التاسع عشر، كانت مصر قد استقلت بشؤونها الداخلية عن الدولة العثمانية، وبدأت النهضة العلمية في سوريا والشام بدعم من بعض الحكام مثل راشد باشا، ومدحت باشا وغيرهما، الأمر الذي هيأ لبعث حركة أدبية تعبر عن الأحلام القومية عند العرب، وانعكس ذلك في بعض القصائد والخطب الوطنية، وإنشاء جمعيات تطالب بحقوق العرب في الإمبراطورية العثمانية، مثل جمعية (حفظ حقوق الملة العربية) التي تأسست عام ١٨٨١م، و (عصبة الوطن العربي) التي تأسست في باريس عام ١٨٩٥م، ولعل قصائد إبراهيم اليازجي قد عكست ذلك التأثر باليقظة القومية، فهو يلهب حماسة العرب في واحدة منها، ويقول[١]:

تنبهوا واستفيقوا أيها العربُ　　فقد طمى السيل حتى غاصت الركبُ
فيمَ التعلل بالآمال تخدعكم　　وأنتم بين راحات الفنا سُلبُ
كم تُظلمون ولستم تشتكون وكم　　تُستغضبون فلا يبدو لكم غضبُ

وتزداد حدة انفعاله بالقومية العربية، فيقول[٢]:

١- أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٨، ص١٠٧.

٢- المرجع السابق.

بالله يا قومنا هبوا لشأنكمُ	فكم تناديكم الأسفار والخطب
ألستم من سطوا في الأرض واقتحموا	شرقاً وغرباً وعزوا أينما ذهبوا
فما لكم ويحكم أصبحتم هملا	ووجه عزكمُ بالهُون منتقبُ
لا دولة لكمُ يشتد أزركمُ	بها ولا ناصر للخطب يُنتدبُ
أقداركم في عيون الترك نازلة	وحقكم بين أيدي الترك مغتصبُ

كما لعبت كتابات الأديب الحلبي عبد الرحمن الكواكبي (١٨٣٩ - ١٩٠٢) دوراً مهماً في إيقاظ الوعي والنهضة القومية العربية، ومن أبرز كتاباته (طبائع الاستبداد) و (أم القرى)، وقد دعا في كتابه الثاني إلى خلافة عربية مركزها الجزيرة العربية.

ولقد تفاعل أدباء مصر والشام مع هذه الأحداث، ولعب الشعر والنثر دوره في تجسيد هذا التفاعل، مما يؤكد لنا دور النهضة العربية القومية في النهضة الأدبية الحديثة[١].

وهكذا نجد أن ثمة عوامل عديدة أسهمت في النهضة الأدبية الحديثة، وإن كنت قد ذكرت بعضها تفصيلاً، فإن هناك العديد من العوامل الأخرى التي لعبت دورها في هذا المجال، ويضيق المقام بسردها هنا، من ذلك مثلاً: الصالونات الأدبية والرحلات والتجارة والنهضة العمرانية والهجرة والانفتاح على الفكر الغربي وبخاصة فكر الثورة الفرنسية وتوجهات فلاسفتها[٢]، بالإضافة إلى الحركات العربية المنظمة، التي تركت أثرها واضحاً في الحياة الفكرية العربية بشكل عام[٣].

١- لمزيد من التفاصيل، انظر: أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص١٠٩ وما بعدها.

٢- انظر تفاصيل ذلك في: شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١٨٥ وما بعدها.

٣- انظر تفاصيل ذلك في: أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص١١٧ وما بعدها.

الفصل الثاني

من فنون النثر العربي الحديث

(١)

المقامة الحديثة

المقامة الحديثة

تعريفها ونشأتها:

المقامة اسم للمجلس أو الجماعة من الناس تكون فيه، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة لأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الناس لسماعها[١]، وقد أخذت الكلمة معناها الاصطلاحي على يدي بديع الزمان الهمذاني، حيث أصبحت تصور أحاديث تلقى في جماعات، ويقترب معناها عنده من معنى كلمة الحديث[٢].

وتعددت التعريفات التي حاول أصحابها من خلالها تحديث ملامح هذا الفن، فذهب البعض إلى أن المقامة حكاية قصيرة مثيرة مسجوعة، قد تتضمن أبياتاً من الشعر، وقد لا تتضمن، تدور حول مغامرة بطل ظريف، ذلق اللسان، عالم باللغة، خبير بدقائقها، يكتسب عيشه بالحيلة والكُدية، وسيلته إلى ذلك قدرته اللغوية والأدبية، وهي مفعمة بالحركة والحوار والسجال، وقد تحتوي على مُلحة أو طرفة، ويرويها راوية واحد[٣].

وذهب البعض الآخر[٤] إلى أن المقامة (قصة قصيرة بطلها نموذج إنساني مكد ومتسول، لها راوٍ وبطل، وتقوم على حدث طريف مغزاه مفارقة أدبية أو

١- انظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة: قوم.

٢- انظر : شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، القاهرة، ط٦، (د.ت)، ص٨.

٣- على عبدالمنعم عبدالحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ١٩٩٤، ص١٦.

٤- يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ١٤٠٦-١٩٨٦، ص١٢.

مسألة دينية أو مغامرة مضحكة تحمل في داخلها لوناً من النقد أو الثورة أو السخرية، وضعت في إطار من الصنعة اللفظية والبلاغية).

وقد اختلف الدارسون المحدثون حول المقامة وعلاقاتها بالأجناس الأدبية المعاصرة على النحو التالي:

- فريق يرى أن ثمة علاقة بين المقامة والفن القصصي.
- وفريق ينفي وجود مثل هذه العلاقة تماماً.
- وفريق رأى علاقة قوية بينها وبين المسرحية.
- وفريق أخير وجد في المقامة نوعاً ذا سمات خاصة تميزه عن غيره من الأنواع الأدبية المعروفة.

ويعد الدكتور شوقي ضيف من أبرز الذين نفوا وجود علاقة فنية بين المقامة والقصة، فهو يرى في المقامة لوناً من الحديث الأدبي البليغ، أقرب إلى الحيلة منها إلى القصة، إذ ليس فيها من القصة سوى الظاهر وحسب، أما جوهرها فحيلة طريفة، نطلع من خلالها على حادثة معينة، وعلى أساليب أنيقة، وليس للحادثة فيها قيمة، ولا هي الهدف المنشود، وإنما الغاية الأساسية لها (الاستعراض اللفظي)، ولا يبدو لنا أن الحريري –المؤسس لهذا الفن بعد الهمذاني- قد سعى إلى تقديم قصة لنا، بقدر سعيه إلى تقديم حديث فيه ما يشوق عن طريق أبي زيد، وبهدف عرض أساليب بديعة من خلاله[1]، وهو نفس غرض الهمذاني من قبله "وإن من يتابع البديع في مقاماته يحس حقاً أنه ألفها لغرض التِمرن على الكتابة والإنشاء، فإنه يعني دائماً بالوصف، ولا يصف شيئاً

١- شوقي ضيف، فن المقامة، مرجع سابق، ص٩.

إلا راكم فيه العبارات ورصها رصاً ليختار منها الكاتب ما يريد"[١] وقد قال ابن الطقطقي فيها: "إن المقامات لا يستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النظم والنثر"[٢].

ولعله من المفيد في هذا المقام أن نسوق بعض عبارات بديع الزمان الهمذاني من مقامته الأسدية، حيث يقول فيها[٣]:

(اتفقت لي حاجة بحمص، فشحذت إليها الحرص، في صحبة أفراد كنجوم الليل، أحلاسٍ[٤] لظهور الخيل، وأخذنا الطريق ننهب مسافته، ونستأصل شأفته، ولم نزل نفري[٥] أسنمة النجاد، بتلك الجياد، حتى صرن كالعصى، ورجعن كالقسى، وتاح[٦] لنا واد في سفح جبل، ذي ألاء وأثل[٧]، كالعذارى يسرحن الضفائر، وينشرن الغدائر، ومالت الهاجرة بنا إليها، ونزلنا نغوّر ونغور[٨]، وربطنا الأفراس بالأمراس[٩]، وملنا مع النعاس، فما راعنا إلا صهيل الخيل، ونظرت إلى فرسي وقد أرهف أذنيه، وطمح بعينيه، يجذ قوى الحبل بمشافره، ويخد خدّ الأرض بحوافره، ثم اضطربت الخيل فتقطعت الحبال، وأخذت نحو الجبال، وطار كل واحد منا إلى سلاحه فإذا السبع في فَروة الموت، قد طلع من غابه، منتفخاً في إهابه، كاشراً عن أنيابه، بطرف قد مُلىء صلفا، وأنف قد حُشى أنفاً، وصدرٍ لا يبرحه القلب، ولا يسكنه الرُعب، وقلنا خطب مُلم، وحادث مهم، وتبادر إليه من سرعان الرفقة فتى:

١- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط١١، ص٢٥٠.

٢- انظر : المرجع السابق.

٣- نقلاً عن : شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، مرجع سبق، ص٢٥١-٢٥٢.

٤- أحلاس : جمع حلس وهو الملازم.

٥- نفرى : نقطع، والنجاد : جمع نجد وهو ما ارتفع من الأرض.

٦- تاح : عرض.

٧- ألاء وأثل : من أشجار البادية.

٨- نغوّر : نهبط في الأودية، نغور : ننام.

٩- الأمراس : الحبال.

أخضرُ الجلدة في بيت العرب   يملأُ الدلو إلى عقد الكرب

بقلب ساقه قدر، وسيف كله أثر، وملكته سوره الأسد، فخانته أرض قدمه، حتى سقط ليده وفمه، وتجاوز الأسد مصرعه، إلى من كان معه، ودعا الحين أخاه، بمثل ما دعاه، فصار إليه، وعقل الرعب يديه، فأخذ أرضه، وافترش الليث صدره، ولكني رميته بعمامتي وشغلت فمه، حتى حقنت دمه، وقام الفتى فوجأ بطنه حتى هلك الفتى من خوفه، والأسد للوجأة في جوفه).

وتعكس السطور السابقة للهمذاني اهتمامه بالسجع، والجناس والتصوير، بالإضافة إلى حشد الألفاظ الغريبة، كما رأينا تضمينه للشعر، وفي نماذج أخرى له، برز الاقتباس من القرآن الكريم، بالإضافة إلى حشد بعض الأمثال.

وقد ذهب الدكتور جابر قميحة –وآخرون– مذهباً مثيراً للجدل حينما رأى أن المقامة أقرب إلى المسرحية من أي جنس آخر، حيث ذهب إلى أن المقامة التبريزية هي بمثابة مسرحية قصيرة ذات فصل واحد، تنسجم مع كل المعايير النقدية للمسرحية[1].

ولعلنا نتفق مع الدكتور محمد غنيمي هلال في رأيه بأن المقامة جنس أدبي قائم بذاته، لم تعرفه اللغات الأخرى –قبل العربية– وكان من الممكن أن يكون هذا الجنس أخصب جنس أدبي في العربية، وأن يقوم بالفعل مقام القصة ونحوها عند الغرب، لو وجد من اهتم به، ويكشف عناصره، وحمايته من الانحراف عن نقد العادات والتقاليد والعناية بالقضايا العامة، إلى المماحكات اللفظية، والألغاز اللغوية، وتكلف الحلى اللفظية التي لا تفيد المعنى[2].

١- انظر : جابر قميحة، مقامات الحريري بين التقليدية والدرامية، مطبعة الشباب، القاهرة، ١٩٨٥، ص٨١، وانظر كذلك: عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ص١٩٦٩، ص٦٠ وما بعدها.

٢- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ص٥٢٨.

نشأة المقامة:

ليس الهدف هنا التأريخ لنشأة هذا الفن النثري، بقدر ما هو إلقاء الضوء سريعاً عليه، وإزالة اللبس الذي وقع فيه بعض الدارسين للأدب العربي، إذ ذهب فريق إلى أن نشأة المقامة تعود إلى الفرس "وربما كانت في أول أمرها، وأصل نشأتها، عدوى وجدانية سرت إلى بعض أدباء العرب عن طريق المحاكاة للفرس الذين كانوا يحذقون القصص، ويجيدون رواية الأخبار، ويميلون إلى اختراع الأساطير عن الأبطال والمغامرين"(١).

وبداية، أود الإشارة إلى أن أخذ أمة عن أخرى في مجال الفنون والآداب ونحوها ليس أمراً من المحظورات، فالتراث الإنساني ملك للبشرية جمعاء، وإنما المحظور –في اعتقادي- هو أن لا ننسب الفضل لأهله، وأن نصدر أحكاماً دون أدلة وبراهين تعضدها.

لقد عالج هذه القضية قبلنا أبو اسحق الحصري في كتابه زهر الآداب وثمر الألباب، فقال(٢):

(ولما رأى الهمذاني أبا بكر بن الحسن بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثاً، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره واستنتجها من معادن فكره وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر في معارض عجمية وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر، تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع، وتوسع فيها، إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة وضروب متصرفة، عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية تذوب ظرفاً وتقطر حسناً، لا

١- مفيدة إبراهيم علي عبد الخالق، نظرات في المقال الفني في الأدب العربي الحديث، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ٢٠٠٦، ص١٧.

٢- ١ / ٣٠٧

مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، وعطف مساجلتها، ووقف مناقلتها بين رجلين، سمى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري، وجعلهما يتهاديا من الدر، ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين وتحرك الرصين، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية).

وإذا كان الحصري قد تبين لنا نشأة هذه المقامات، فربما فاتته الإشارة عما يوجد بين ابن دريد والهمذاني من اختلاف الدوافع، فأحاديث ابن دريد كان المقصود منها تلقين الناشئة أصول اللغة العربية وغريبها، كما كانت تتردد بين الطول والقصر، غلب عليها النثر، وإن جاء بعضها شعراً.

أما المقامات، فقد كانت تهدف إلى الإنشاء الجميل والإطراف، وتعددت موضوعاتها وتنوعت.

وأما عن الأصل الفارسي المزعوم للمقامات، فثمة مقامات فارسية كتبها القاضي حميد الدين البلخي الذي بدأها عام ٥٥١هـ، اتخذ بعضها شكل المناظرات، وشمل بعضها ألغازاً، والبعض الآخر دار حول مسائل فقهية أو صوفية، ولا شك أنها تشبه المقامات العربية في الصياغة الفنية.

ويكفي لدحض هذا الزعم أن نعرف أن القاضي البلخي الفارسي قد توفى عام ٥٥٩هـ، بينما سبقه بديع الزمان الهمذاني، منشئ المقامة ومبدعها، قد لاقى ربه عام ٣٩٨هـ، أي أنه كتب المقامة قبل أن يولد البلخي الفارسي، بل إن هذا الأخير هو الذي قد أخذ مقاماته عن الهمذاني، بعد أن دخلت الفارسية في القرن السادس الهجري، وفي هذا يقول محمد تقي بهار: (كان القاضي حميد الدين يريد أن يقلد مقامات كل من بديع الزمان والحريري، ولكنه تأثر ببديع الزمان وقلده أكثر مما يبدو من المقامة الثانية والعشرين المسماه المقامة

السكباجية التي هي ترجمة وتقليد المقامة المضيرية لبديع الزمان، كما نقل عنه وقلده في مقامات أخرى)[1]».

فهل يبقى – بعد ذلك- شك في خطأ الزعم القائل بأن المقامة العربية "عدوى وجدانية سرت إلى بعض أدباء العرب عن طريق المحاكاة للفرس"؟!

وقد رجح الدكتور شوقي ضيف بلورة فكرة المقامات في ذهن الهمذاني لأمور منها:

هيكل الحديث عند ابن دريد، إذ أنشأ ابن دريد أحاديثه لغرض تربوي هو التعليم، وجاء بعده الهمذاني مقتبساً الفكرة ذاتها، مع التهذيب والتعديل، حيث أدخل عليها عناصر الحياة والحركة والحبكة، وهي العناصر التي تأسس عليها فن المقامة.

يرى بعض المؤرخين الغربيين أن أساطير التوراة عند اليهود، وقصة لقمان، والهستوباداسا في اللغة السنسكريتية ثم البهلوية قد أوحت إلى بديع الزمان بالمقامات، وهذه الرؤية جديرة بالدراسة، فالتوراة مازالت بين أيدينا هي وقصة لقمان، وما أظن الهستوباداسا بنادرة، ولعل دارسي المقامة يولون وجوههم تجاه هذه المصادر للتحقق من هذا الرأي.

ربما جاري الهمذاني تحضر العرب واستقراءهم الذي اتسم به عصره إذا ما قورن بتاريخ العرب قبله، إذ كان الأدب العربي يفتقد الفن القصصي المطول، واضعين في الاعتبار وجود نوع من الفن القصصي المضغوط في أمثالهم، فلم تكن حياة البداوة تستلزم آنذاك صوراً فنية أكثر من ذلك، ومع استيطان المدن

١- انظر : مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني، رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٥، ص٣٢١.

والاستقرار والتزايد السكاني وما استلزمه ذلك من ندوات وسوامر، بدأت القصة في الظهور، ودليل ذلك ظهور أبي الفتح السكندري –بطل المقامات– في الأماكن الآهلة بالسكان.

وقد تكون شخصية جحا في الآداب الفارسية والتركية والعربية من المصادر التي أوحت للهمذاني بخلق شخصية أبي الفتح، وكانت شخصية جحا معروفة قبل بديع الزمان.

وثمة عامل مهم في نشأة المقامة تمثل في انتشار الكدية في القرن الرابع الهجري، وبخاصة في بلاد العجم، و (المكدون) أناس يتجولون في البلاد والأمصار، يتكسبون بالأدب، والتحايل والأكاذيب على الناس، وكانوا يطلقون على أنفسهم (بني ساسان) أو الساسانيين، ويرجع البعض أصول هؤلاء إلى الفرس، وقد اشتملت المقامات على صفات الكدية والمكدين، حتى صارت موضوعاً بارزاً في معظم مقامات الهمذاني، إلى جانب الموضوعات الأخرى.

وقد أكد كارل بروكلمان على عزو نشأة المقامة إلى الهمذاني في تاريخه للأدب العربي ولسنا هنا في مقام التأريخ للمقامة ولا استعراض ما قيل فيها، فقد وضعت الكتب والدراسات حولها، كثير منها متشابه، وقليل منها يعالج قضايا فريدة، فليرجع إليها من يريد الاستزادة[1].

ومن المفيد أن نلقي نظرة سريعة في ختام الحديث عن المقامة في عصورها

١- انظر على سبيل المثال : شوقي ضيف، فن المقامة، مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني؛ يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، وقد اعتمدت عليها في هذه العجالة.
انظر كذلك: حسن عباس، فن المقامة في القرن السادس، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦؛ محمود علي عبد المعطي، تجليات الإبداع الأدبي: دراسات في العصر العباسي الثاني، دار النشر الدولي للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٧؛ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، جـ٢، ص١١٢.

الأولى، لنقف على أهم ما اتسم به أسلوبها عند الهمذاني بخاصة، وعند من جاءوا بعده، وسلكوا -في الغالب- نهجة.

أولاً: الاستشهاد بالشعر:

وقد يكون الشعر من نظم صاحب المقامة، وقد يكون من نظم آخرين، فقد ورد في المقامة الحرزية للهمذاني:

(فلما سلمت السفينة، وأحلتنا المدينة، اقتضى الناس ما وعدوه، فنقدوه، وانتهى الأمر إليَّ فقال: دعوه، فقلت: لك ذلك بعد أن تعلمني سر حالك، قال: أنا من بلاد الإسكندرية، فقلتُ: كيف نصرك الصبر وخذلنا، فأنشأ يقول:

ويك لولا الصبر ما كنـ	ـتُ ملأتُ الكيس تبرا
لن ينال المجد من ضا	ق بما يغشاه صدرا
ثم ما أعقبني السا	عةَ ما أُعطيتُ ضَرا
بل به أشتدُّ أزرا	وبه أَجْبُر كسرا
ولو أنيَ اليوم في الغر	قى لما كُلِّفتُ عذرا

والعرب مولعون بتطعيم نثرهم بشيء من الشعر، فليس بدعاً أن نجد الهمذاني يسلك هذا النهج، ويرى الدكتور حسن عباس[1] أن (الشعر في المقامة لا يقف عند حدود أبيات تنثر، فمزج الشعر بالنثر يتجاوز بالمقامة الحدود التي عرفها النثر العربي، الذي لم يخلُ من مختارات شعرية لتحلية النص النثري... فالأمر بالنسبة للمقامة يتعدى هذه الحدود ويتجاوزها إلى ما بعدها، وهذا راجع فيما أحسب إلى محاولة المقامة ابتلاع القصيدة الشعرية الغنائية، حتى اقتربت

١- حسن عباس، فن المقامة في القرن السادس، مرجع سابق، ص٤١١.

منها كثيراً من موضوعاتها من وصف وغزل ومدح وهجو ورثاء، واقتربت أيضاً من بنائها الموسيقي...).

وجاء الحريري[1] ليرسخ من هذه السمة الأسلوبية، وليستشهد بالشعر، من نظمه أو من نظم الآخرين، في كثير من مقاماته، ففي مقامته الدمياطية، حين ناظر السروجي ولده في معاملة الصديق، وعاين من ولده جنوحاً إلى المثالية، فأجابه بكلام انتهى بقوله:

وكيف يجتلب إنصاف بضيم، وأنى تشرق شمس مع غيم، ومتى أصحب ود بعسف، وأي حر رضى بخطة خسف، ولله أبوك حيث يقول:

جَزيتُ من أعلقَ بي وُده ... جَزاءَ مَن يبني على أسه

وكِلتُ للخل كما كال لي ... على وفاء الكيل أو بخسه

ولم أُخسره وشر الورى ... من يومُهُ أخسرُ من أمسه

وكُل من يَطلبُ عندي جنى ... فما له إلا جنى غرسه

لا أبتغي الغبنَ ولا أنثني ... بصفقة المغبون في حسه

ولستُ بالموجبِ حقاً لمن ... لا يُوجبُ الحق على نفسه

ورُب مذاقِ الهوى خالني ... أصدُقُهُ الود على لبسه

وما درى من جهله أنني ... اقضي غريمي الدين من جنسه

فاهجر من استغباك هجر القلى ... وهبهُ كالملحُود في رَمسه

والبس لمن في وصله لُبسهُ ... لباس من يُرغَبُ عن أُنسه

ولا تُرجّ الوُدّ ممن يَرى ... أنَّك مُحتاجُ إلى فَلْسِه

١- انظر: حسن عباس، المرجع السابق، ص٤١٦.

أما السرقسطي (القرن السادس الهجري)[1] ففي مقامته السابعة والأربعين، يحاول تقليد الحريري في مقامته الحلبية، وإن استبدل شعر الغزل العذري بالشعر التعليمي الذي جاء في مقامة الحريري على ألسنة تلامذة السروجي، يقول السرقسطي: (ثم انبرى السادس وهو أبو عروة، وكان أغزل من قيس وأصبى من عروة فقال:

خليليَّ هل راعت سواى الروائع ... وهل خُلِّيَتْ إلا عليَّ الشرائعُ

ألا بأبي من لا أبيعُ به الدُّنا ... وقد باعني منه على الرخص بائعُ

فديتك ما ذنبي لديك على الهوى ... ولا السر مبذُولُ ولا العهدُ ضائع

إذا رُمتُ عنك القلب حادَ إلى الهوى ... فلا الرأيُ مقبول ولا القلبُ طائع

ألا حبذا قلبٌ لديك وديعةٌ ... وإن ضُيِّعَتْ يوماً لديك الودائعُ)

ثانياً : الاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف:

فمما نجده عند الهمذاني قوله:

"أثارتني ورفقة وليمة، فأجبت إليها بالحديث المأثور عن رسول الله صلى الله عليه وسلم : لو دعيت إلى كراع لأجبت، ولو أهدى إليَّ ذراع لقبلت".

وفيما يتعلق بالاقتباس من القرآن الكريم، فثمة مواضع نجدها في العديد من المقامات، ومن ذلك قول الحريري: (فلم يكن إلا كلمح البصر أو أقرب، حتى أنشد فأغرب)، ومع أن الحريري قد أسقط الضمير من الآية الكرية (كلمح البصر أو هو أقرب) (النحل:٧٧)، إلا أن ذلك يدخل ضمن الاقتباس، حيث

١- انظر : حسن عباس، المرجع السابق، ص٤١٢-٤١٣.

تضمنت عبارة الحريري نفس معنى هذا الجزء من الآية الكريمة، ولم تخرج عنه، مع ملاحظة أن الحريري لم يضع اقتباسه بين علاقتي تنصيص، ولم ينسب العبارة لله عز وجل، وبالتالي فهو قد اقتبس المعنى كاملاً.

وفي المقامة (المراغية) للحريري يقول:

(لقد جئتم شيئاً إداً) والعبارة مقتبسة بنصها من الآية التاسعة والثمانين من سورة "طه".

ثالثاً : الاستشهاد بالأمثال:

عمد كتاب المقامة في عصورها الأولى إلى الاستشهاد بالأمثال متى عنّ لهم ذلك.

ففي مقامته الجاحظية، يقول الهمذاني:

(يا قوم لكل عمل رجال، ولكل مقام مقال، ولكل دار سكان، ولكل زمان جاحظ).

وقد صرح الحريري في صدر مقامته أنه سيرصعها بالأمثال العربية، وقد بات الاستشهاد بالأمثال ظاهرة واضحة في مقامات القرن السادس الهجري، فها هو ابن ماري في مقامته الأصبهانية يقول[1]:

(كنت آتيه من فقيد ثقيف قلباً، وأذنت من المتمنّى جسماً ولبا، وأبصر من الزرقا في سبيل الأهواء، وأضل من الضبّ لطرق التقوى...).

وينحو الحريري في مقامته الساسانية هذا المنحى، ولا يكتفي بطرح

١- انظر : حسن عباس، مرجع سابق، ص٤٣٤.

الأمثال، وإنما يعمد إلى النسج على منوالها، فيقول: (فقال له ابنه: يا أبتِ لقد صدقت فيما نطقت، ولكنك رتقت وما فتقت، فبين لي كيف اقتطف، ومن أين تُؤكلُ الكتف، فقال يا بُني إن الارتكاض بابُها، والنشاط جلبابها، والفطنة مصباحها، والقِحة سلاحها، فكن أجول من قُطرب، وأسرى من جندب، وأنشط من ظبي مُقمر، وأسلط من ذئبٍ متنمر، واقدح زند بجِدك بجدك واقرع باب رعيك بسعيك، وجُب كل فج، ولِج كُل لُجٍ، وانتجع كل روض، وألق دلوك إلى كل حوض، ولا تسأم الطلب، ولا تمل الدأب).

رابعاً : المقامات حافلة بالصور البيانية والمحسنات البديعية :

تتسم عبارات المقامات، يشكل عام، بالقصر، والتقسيم إلى فقر متوازنة مترادفة، ولو نظرنا إلى المقامة الحرزية للهمذاني (وسنسوقها كنموذج من نماذج المقامة في بدايات عهدها) سنلحظ غناها بالصور، كتشبيه الأمطار المتواصلة بالحجاب، والغيوم الضخمة بالجبال، والكناية عن الطمأنينة برخاوة الصدر، كما يبدو السجع فيها جلياً، ويغلب الإطناب على الوصف فيها، كما يلاحظ غرامه بالغريب، ولا نعدم الجناس ونحوه من المحسنات البديعية، وقد أخذ الدكتور شوقي ضيف على الهمذاني إسرافه في الزينة والزخرف والتنميق على حساب الموضوع[1]، حتى أنه أفرد له مبحثاً كاملاً عن تصنعه في مقاماته[2].

أما مقامات الحريري فقد عكست -كذلك- هذا الجانب الأسلوبي، ولننظر معاً إلى هذه السطور من مقامته (البرقعيدية)[3]:

١- الفن ومذاهبه، مرجع سابق، ص٢٥٠.

٢- السابق، ص٢٤٦-٢٥٤.

٣- نقلاً عن : نجلاء علي حسين الوقاد، بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، دراسة أسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٠٠.

(قال لي انهض إلى المخدع فأتنى بغسول يروق الطرف، وينقي الكف، وينعم البشرة، ويعطر النكهة، ويشد اللثة، ويقوى المعدة، وليكن نظيف الظرف، أريج العَرفْ، فتىّ الدّق، ناعم السَّق، يحسبه اللامس ذَرُورا، ويخاله الناشق كافورا، واقرن به خلالة نقية لأصل محبوبة الوصل أنيقة الشكل، مدعاة إلى الأكل، لها نحافة الصَبّ، وصَقالة العضب وآلة الحرب، ولُدونة الغصن الرطب).

ففي السطور السابقة نجد أربعة تشبيهات مقلوبة تتمثل في (نحافة الصب)، (صقالة العَضْب)، (آلة الحرب)، و (لدونة الغصن).

والجناس واضح في (الظرف) و (العرف) و وفي (الدق) و (السق)، (الشكل)، و (الأكل)، ناهيك عن الجناس الذي تحلت به عبارات وجمل الفقرة السابقة.

خامساً : احتواء المقامات على بعض فنون النثر الأخرى كالخطبة والرسالة والوصية.

ويتضح هذا الملمح عند الحريري في مقاماته حتى أنه قد عنون لثلاثٍ من مقاماته بعنوان "في المواعظ" (المقامات ١٧، ٣٩، ٤٤)، كما نجده في المقامة العشرين عند السرقسطي، وتجلت الخطب الوعظية التي اختلطت فيها روح الحياة العربية والإسلامية بالتعاليم النصرانية واليهودية في المقامة "الرومية" عند ابن ماري، وبرزت الخطب المنتقاة في مقامات الحريري، "ولم تخلُ مجموعة مقامية من القرن السادس الهجري من عدد من الخطب المنمقة التي قِصد بها أن تكون غاية في فنها، وأن تكون نموذجاً يحتذيه الأدباء"[١].

١- حسن عباس، فن المقامة في القرن السادس، مرجع سابق، ص٤٢٠.

أما أسلوب الوصايا فنجده في مقامات الزمخشري الوعظية، وله وجود عند الحريري يتمثل في مقامته الساسانية حيث يمهد للوصية بقوله:

"حكى الحارث بن همام قال: بلغني أن أبا زيد حين ناهز القبضة وابتزه قيد الهرم النهضة، أحضر ابنه بعد ما استجاش ذهنه، وقال له: يا بُني أنه قد دنا ارتحالي من الفناء، واكتحالي بمرود الفناء، وأنت بحمد الله ولي عهدي، وكبش الكتيبة الساسانية من بعدي ومثلك لا تُقرع له العصا، ولا يُنبّه بطَرْق الحصا، ولكن قد نُدب إلى الإذكار، وجُعل صيقلاً للأفكار، وإني أوصيك بما لم يُوص به شيث الأنباط، ولا يعقوب الأسباط، فاحفظ وصيتي، وجانب معصيتي واحذُ مثالي، وافقه أمثالي...".

يواصل بعدها الحريري إلقاء وصاياه على الناس.

وفي مقامة ابن ماري "الشامية" يكاد يعارض فيها مقامة الحريري الساسانية المليئة بالوصايا، وفيها يقول[1]:

"رأيت قوماً يشحذون للتسيار غرار الجاش، ويتهافتون تهافتَ الفراش فأخذت مأخذهم في الحث، حتى حللنا على كهلٍ بطمرٍ رث، وهو ينثر اللآلي، ويموه العاطل بالحالي، فقلت ها بدر الفضل قد أشرق، وطرف الجهل قد أطرق، فما كذب أن قال: مقال من أقال: يا أولى النفوس الشريفة، والأفكار اللطيفة، إني لأرشدكم إرشاد خابر، وأبصر تبصرة سابر، إياكم والتجارة، فإنها مجلبة الخسارة، وغرض من شن غارة، وربما أغنت في الحين، بعد معاناة الحين، ومكابدة الأين، ومعاقرة البين، واقتناء الضياع، فإنها مقرونة بالضياع، وربها مذلل ولو كان شموسا يعاني هما (وبوسا)، لا يفي خروجها بالدخل، ولا

١- نقلاً عن : حسن عباس، مرجع سابق، ص٤٢٢-٤٢٤.

محصولها بما ينفق على النحل، فأما الزراعات فإنها متلفة البضاعات، طال ما ضاع أصلها بالجراد، وأودى قبل الحصاد، فأما الصناعات، فمحطّ القناعات، وغايتها القوت إلى الوقت الموقوت، فقلت: يا من تقتدي به العلماء، وينص عليه الإيماء، لقد نشدت ما أنشدت، وأفسدت ما أرشدت، أما هذه مجلبة الأرزاق، وقطب الإنفاق قال بلسان الغضبان: مرعى ولا كالسعدان، لأن المهنة الفائقة في التنقيب، الراجحة بيد التقليب ما شادها ساسان وطرزّها البيان، تلك التي لا يخشى حاملها سيفا، ولا يخاف حيفا، ولا يعدم معتصرا، ولا يتعب ظنونا ولا فكرا، ولا يألف سكنا، ولا يؤانس سكنا، متاعه شَلاق وكراز، وبضاعته جراب وعكاز، تجارته أربح التجائر، ونقطة أرفع النقط في الدوائر...".

نماذج من المقامة في عصورها الأولى

١ - المقامة الحرزية

لبديع الزمان الهمذاني[1]:

حدثنا عيسى بن هشام قال: لما بلغت بي الغُربة باب الأبواب (مدينة على بحر الخرز "بحر قزوين" محكمةُ البناء موثقةُ الأساس بناها أنوشروان، وبابُ الأبواب ثغرٌ عظيم الخطر، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ٣٠٣/١)، ورضيتُ من الغنيمة بالإياب، ودُونه من البحر وثابُ بغاربه (الغارب: أعلى الموج، وغاربُ كل شيءٍ أعلاهُ) ومن السفن عسافٌ براكبه (عسافٌ: من العسف وهو السير بغير هداية والأخذ على غير الطريق، وكذلك ركوب المفازة وقطعها بغير قصدٍ ولا هدايةٍ، ولا طريقٍ مسلوكٍ، ولا علمٍ ولا أثر)، استخرت الله في القفول (القفول: الرجوع من السفر)، وقعدت من الفُلك (الفُلك: بالضم السفينة تُذكر وتؤنث وتقع على الواحد والاثنين والجمع)، بمثابة الهُلك (المثابة: الموضع الذي يُثاب إليه؛ أي يُرجعُ إليه مرةً بعد مرةٍ، فيقالُ للمنزل مثابةٌ؛ لأن أهلهُ يتصرفون في أمورهم ثم يثوبون إليه)، ولما ملكنا البحر وجن علينا الليل (جن: جن الشيء يجنهُ جناً سترهُ، يُقالُ جنهُ الليل وجن عليه سترهُ)، غشيتنا سحابةٌ تمد من الأمطار حبالاً (غشيتهُ: يُقالُ غشيهُ الأمرُ وتغشاهُ إذا غطاهُ وأحاط به)، وتحدو من الغيم جبالاً (تحدو: تسوق، الغيم: أراد به السحاب)، بريح تُرسل الأمواجَ أزوجاً، والأمطار أفواجاً، وبقينا في يد الحين (الحينُ: بفتح الحاء الهلاكُ)، بين البحرين، لا نملك عُدةً غير الدُعاء، ولا حيلةً إلا البكاءَ،

١- بديع الزمان الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح: محمد محي الدين عبدالمجيد، ص١٤٤-١٤٩.
وبديع الزمان هو أحمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد الهمذاني، ولد في همذان سنة ٣٥٨هـ وهي مدينة جبلية في إيران، وهو من أسرة عربية استقرت هناك، وهو عربي مضري تغلبي (شوقي ضيف، فن المقامة، ص١٢).
وللمزيد انظر: محمود علي عبدالمعطي، تجليات الإبداع، مرجع سابق، ص٢٩٨ وما بعدها.

ولاعصمةً غير الرجاءِ (العصمة: في كلام العرب المنعُ، وعصمةُ الله عبدهُ أن يعصمهُ مما يوبقُهُ ويهلكهُ)، وطويناها ليلةً نابغيةً (نابغيةً: نسبةً إلى النابغة الذبياني الذي برع في وصف الليل وعذاباته؛ لما يُعاني فيه من الخوف والأرق، ولكونه مجمع الهموم)، وأصبحنا نتباكى ونتشاكي، وفينا رجُلٌ لا يخضلُ جَفْنُهُ (الخضلُ: يقالُ خضل واخضل واخضال؛ أي ابتل وندى)، ولا تبتل عينهُ، رَخِيُّ الصدر منشرحُهُ، نشيطُ القلب فرخهُ، فعجبنا والله كل العجب، وقلنا لهُ: ما الذي أمنكَ من العطب؟ (العطبُ: الهلاكُ يكونُ في الناس وغيرهم)، فقال: حرزٌ لا يغرق صاحبهُ (الحرزُ: ما يكتبُ كالتمائم، ويسمى التعويذُ حرزاً أو هو الموضع الحصينُ)، ولو شئت أن أمنحَ كُلاً منكم حرزاً لفعلتُ، فكل رغبَ إليه، وألح في المسألة عليه، فقال: لن أفعل ذلك حتى يعطيني كل واحدٍ منكم ديناراً الآن، ويعدني ديناراً إذا سلم. قال عيسى بن هشام: فنقدناه ما طلب (النقدُ : إعطاءُ الدراهم باليد على الفور)، ووعدناهُ ما خطب (خطب : المقصودُ هنا طلب تشبيهاً بخطبة المرأة إذا طُلبت للزواج)، وآبت يدهُ إلى جيبه، فأخرج قطعةً ديباج (الدبج: النقش والتزيين، فارسي معربٌ، ومنه الديباج ضرب من الثياب)، فيها حُقةُ عاجٍ (الحقُّ والحقَّةُ : الوعاءُ المعروف يُصنعُ من الخشب، والعاج مما يصلح أن يُنحت به أو هو سنُّ الفيل)، قد ضُمن صدرها رقاعاً (رقاعٌ: جمع رقعة، وهي ما يُكتبُ فيه)، وحذفَ كل واحدٍ منا بواحدةٍ منها (حذفَ: رمَى، من حذفهُ بالعصا إذا رماهُ بها)، فلما سلمت السفينة، أحلتنا المدينة اقتضى الناس ما وعدُوهُ، فنقدوهُ، وانتهى الأمر إليَّ فقال: دعوه، فقلت: لك ذلك بعد أن تعلمني سر حالك، قال : أنا من بلاد الإسكندرية، فقلتُ : كيف نصرك الصبرُ وخذلنا؟ فأنشأ يقول[1] :

١- هذه المقطوعة من مجزوء بحر الرمل.

ويك لولا الصبر ما كُنـ ... ـتُ مـلأتُ الكيـس تبرا[1]

لن ينال المجد من ضا ... ق بـمـا يـغـشـاهُ صـدرا[2]

ثم مـا أعـقبـنـي الـسـا ... عـة مـا أُعـطـيتُ ضرا

بـل بـه أشـتـدُّ أزراً ... وبـه اجـبُـرُ كـسـرا[3]

ولو أني اليوم فـي الغر ... قـي لما كُلفت عُـذراً

١- وي: كلمةُ تعجب، يُقال وي كأنهُ، ويقال ويك، والتبرُ: الذهبُ، وقيل هو الذهبُ المكسور وقيل هو الفتات من الذهبُ والفضة، وقيلَ هو الذهب قبل أن يُصنع.

٢- يغشاهُ: ما ينزل به من الحوادث.

٣- الأزرُ: القوةُ، والأزرُ الظهر.

٢- من المقامة الساسانية للحريري[١]:

"يا بُنَيَّ إنه قد دَنَا ارتحالي من الفناء[٢]، واكتحالي بمِرْوَدِ الفَناء، وأنت بحمد الله وليُّ عهد، وكَبْشُ الكَتيبة الساسانية من بعدي، ومثلك لا تُقْرَعُ العصا[٣]، ولا يُنَبَّه بطَرْق الحَصَا، ولكن قد نُدِب[٤] إلى الإذكار، وجُعِل صيقلا للأفكار... فاحفظ وصيَّتي، وجانبْ معصيتي، واحْذُ مثالي، وافْقَه أمثالي، فإنك إن استرشدت بنصحي، واستصبحت بصُبْحي، امرَع خانك[٥]، وارتفع دخانك.. يا بُنَيَّ إني جريت حقائق الأمور، وبَلَوْتُ تصاريف الدهور، فرأيتُ المرء بنشَبه لا بنسَبه، والفحص عن مكسبه لا عن حسبه، وكنت سمعت أن المعايش إمارة وتجارة وزراعة وصناعة، فمارستُ هذه الأربع. لأنظر أيها أوافق وأنفع، فما أحمدتُ منها معيشة، ولا استرغَدْت فيها عيشة".

١- نقلاً عن : شوقي ضيف، فن المقامة، ص٥١-٩.

٢- الفناء : ردهة المنزل.

٣- في المثل : لا يقرع له العصا، ولا يقلقل له الحصى، كناية عن حنكته وتجربته.

٤- ندب إلى : استحسن.

٥- الخان : الفندق، وأمرع خانك: أي بيتك. وهي كناية عن يسار الحال، ومثل هذه العبارة: ارتفع دخانك : أي كثير خيرك.

المقامة فيما بعد الهمذاني والحريري:

لم يكن الحريري هو أول المقلدين للهمذاني في كتابة المقامة، إذ حاول -قبله- أبو نصر عبدالعزيز بن عمر السعدي (ت ٤٠٥هـ)، وأبو القاسم عبد الله بن محمد بن ناقيا (ت ٤٨٥هـ)، وقد طبعت للسعدي تسع مقامات تدور معظمها حول الكدية، ويتعدد رواتها، وإن كان بطلها واحد يسمى اليشكريّ، وتفتقر إلى جمال اللفظ الذي ميز مقامات الهمذاني والحريري، وربما وصل هذا الفن النثري إلى قمته على أيدي الحريري الذي قلده من بعده، على نحو ما نجد عند أبي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي (ت ٥٣٨هـ)، الذي التزم في نثرها ونظمها تعدد القوافي واشتراط أن تكون من حرفين فأكثر، وكان راويته المنذر بن حمام، وبطلها السائب بن تمام.

وظهر الزمخشري ليؤلف مقامات بلا راوٍ ولا بطل، تدور في فلك الوعظ، ولا تبدو على مقاماته آثار المحاكاه والتقليد إلا في الاسم فقط، إذ هي عبارة عن مجموعة من المواعظ.

ثم نجد في القرن السادس الهجري الحسن بن صافي الملقب بملك النحاة، يضع لنا مقامات على غرار المقامات الحريرية، ويسلك طريقة الطبيب النصراني أبو العباس يحيى بن سعيد بن ماري، وعرفت مقاماته بالمقامات المسيحية، وجاء ابن الجوزي في نهاية القرن ليؤلف خمسين مقامة أدبية مختلفة، وإن غلب عليها الوعظ، وعاصره أبو العلاء أحمد بن أبي بكر الرازي الذي وضع ثلاثين مقامة، ذكر في مقدمتها أنه سيحتذي فيها مقامات الهمذاني والحريري، وجعل راويتها الفارس بن بسام المصري، وبطلها أبا عمر التنوخي.

وقد كثرت المقامات بعد القرن السادس، كما كثر المقلدون، واتسعت موضوعاتها، فغلب الحديث والفقه والنحو على مقامات ابن الصيقل الجزري (ت ١٨٠هـ)، وقد بلغت الخمسين مقامة، بينما غلب وصف الحيوان على مقامات ابن حبيب الحلبي (ت ٧٧٩) ووصف البلدان على مقامات ابن الوردي (ت ٧٤٩هـ).

ومن أشهر مقامات العصور الوسطى المتأخرة مقامات السيوطي (ت ٩١١هـ)، ليس فيها بطل ولا راو، وهي أشبه بالرسائل المسجوعة، تنوعت موضوعاتها بين الخيالي والجدلي والصوفي والاجتماعي، فهي أقرب إلى الأبحاث المسجوعة، زينها السيوطي بالحديث النبوي وبالمعلومات المختلفة.

أما في العصر الحديث، فقد عاد المحدثون إلى مقامات الهمذاني والحريري، فقلدوهما، في الطريقة وفي التأليف، فظهر في مصر الشيخ حسن العطار ومحمد المويلحي وحافظ إبراهيم، كما ظهر في العراق الألوسي، وفي الشام فارس الشدياق وناصيف اليازجي.

وسنحاول خلال الصفحات التالية قراءة نماذج من هذه المقامات للوقوف على ملامح هذا الفن في ثوبه الجديد، في العصر الحديث، ولنرى الثوابت والمتغيرات في فن المقامة؛ قديماً وحديثاً.

المقامة في الأدب العربي الحديث:

لعل أول ما يتبادر إلى الذهن ونحن نعالج المقامة في العصر الحديث، ذلك العمل المنسوب للأديب المصري محمد المويلحي (١٨٥٨-١٩٣٠) والذي حمل اسم "حديث عيسى بن هشام"، إذ ثمة تشابه كبير بن هذا العمل، والمقامة على النحو الذي عرضناه آنفاً.

و "حديث عيسى بن هشام"، لون أدبي اجتماعي الغاية، مقاميّ الأسلوب، روائي البناء، سماه بعض النقاد بالرواية الاجتماعية المقامية[١]، وإن كنا في هذا المقام غير معنيين بالجانب الروائي، فإنه من الضروري الإشارة إلى وجوه التشابه بين "حديث عيسى بن هشام" وبين المقامات.

فاسم الرواية الذي اختاره المويلحي لعمله، وهو "عيسى بن هشام"، هو نفس الاسم الذي جعله بديع الزمان لراوية مقاماته، كما استخدم المويلحي السجع في لغة السرد والوصف، وهو ما وجدناه في مقامات الهمذاني، بالإضافة إلى تصويرهما -حديث عيسى والمقامات- لبعض جوانب البيئة الاجتماعية وضروب من قطاعاتها ومفارقاتها، كما أنهما يشتركان في عدم استمرار شخصياتهما جميعاً، واختفاء بعض هذه الشخصيات في نهاية كل فصل يتحدث عنها.

ويأتي حديث عيسى بن هشام من قبل المويلحي الذي جمع بين الثقافة العربية العميقة والثقافة الغربية الحديثة، ليعكس طفرة في الفن النثري العربي الحديث، وليقدم لنا عملاً مميزاً، ليس مقامة -بمفهوم المقامة الذي عرضناه- ولكنه يعد مرحلة متطورة من مراحل النثر العربي في إطار تطور الفن القصصي العربي.

١- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، مرجع سابق، ص١٨٣، وما بعدها.

فحديث عيسى لم يصل بعد -في رأي البعض- إلى مرتبة الرواية أو القصة، إذ ليس فيه عقدة، وإنما هو مجرد لوحات مختلفة تبين الفساد الذي دب في المجتمع آنذاك في مصر، لم يتقيد فيها المويلحي بأسلوب المقامة من السجع القصير الفقرات، وتعاطى المحسنات، والتندر بالغريب -كما كان يفعل كتاب المقامة كالحريري- وإنما كان يلجأ إلى ذلك حينما يتحدث هو متقمصاً شخصية عيسى بن هشام، وحين يصف بعض المناظر، بينما نراه يستخدم الأسلوب المرسل في سرد الحوادث[١].

ولعل من أبرز الاختلافات بين حديث عيسى بن هشام والمقامات، أن الأخيرة تعالج موقفاً بسيطاً نابعاً من حدث أو أحداث يسيرة، وفي الغالب نجد البطل رجلاً من الشطار، لا نشعر بنمو شخصيته في المقامة، ولا تتطور معه الأحداث، ثم إن المقامة تهدف بالدرجة الأولى تقديم حصيلة لغوية غزيرة، تنعكس في حشد المترادفات المتعددة، والألفاظ المتقعرة التي يغلب عليها السجع لتخفيف وقعها، وتسهيل حفظها، أما الأولى -حديث عيسى بن هشام- فهي قصة واضحة المعالم، ويرى نقاد معاصرون أنها قصة لها بداية وفيها تطور ينتهي بنهاية مقنعة، وهي مليئة بالمواقف المعقدة، والأحداث المتطورة، والشخصيات النامية، بالإضافة إلى العديد من العناصر الفنية الروائية؛ كالتشويق والمفاجأة والتعقيد والحل[٢].

ولم يخلُ هذا العمل من العيوب الفنية على نحو ما نجد في عدم نمو الشخصيات، والتزام السجع، ومحاولة المؤلف فرض آرائه على شخصياته في

١- عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث، مرجع سابق، ص١٤١-١٤٢.

٢- انظر على سبيل المثال : عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية، القاهرة، ١٩٦٣، ص٧٦-٧٧؛ علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، ١٩٦٤، ص٢١-٢٢.

بعض مواقفها، وعدم الترابط الفني بين بعض الفصول، حتى بات (حديث عيسى بن هشام) عبارة عن لوحات اجتماعية فكاهية[١].

ويبدو أن ابن هشام في حديثه ليس إلا محمد المويلحي المؤلف، والذي يعد استجابة واعية لروح العصر، فهو يتمسك بتراثه، ويعتز به، ويسهم بقلمه في ميدان الإصلاح الاجتماعي، الأمر الذي وضعه في تاريخ الأدب المصري الحديث، كأول كاتب لرواية اجتماعية[٢].

ونسوق السطور التالية من "حديث عيسى بن هشام" حيث يقول فيها المويلحي -على لسان عيسى بن هشام- متحدثاً عن المحامي الشرعي، حين ذهب إليه "الباشا" ليوكلاه في قضية الوقت[٣].

"... ووجدناه على سجادة الصلاة، وعلى يساره امرأة كأنها السعلاة، فسمعناه يقول لها في تسبيحه: (أتستكثرين -أدرَّ الله عليك خيره، وأبدلك زوجاً غيره- ما أخذته منك لاستنباط الحيلة في التفريق، واستخراج الحكم بالتطليق، فأبعدت عنك زوجاً تكرهينه، لتتبدلي منه زوجاً تحبينه؟) ثم إنه أحس بدخولنا من ورائه، فارتد إلى اتصال تسبيحه ودعائه، وانتفضت المرأة فتنقبت بخمارها، وتلفعت بإزارها، وخرجت وتركتنا، مع رجل يخدع الأنام بطول صلواته، ويتلو سورة الأنعام في ركعاته.

إذا رام كيداً بالصلاة مقيمُها فتاركها عمداً إلى الله أقربُ

وجلسنا مدة ننتظر خلاصه من هذا الرياء، وخلاص الملكين من صحيفته

١- علي الراعي، مرجع سابق، ص٢٢.

٢- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، مرجع سابق، ص١٨٨.

٣- نقلاً عن: أحمد هيكل، المرجع السابق، ١٨٨-١٩٠.

السوداء، وخلاصنا من هذا الكرب والعناء، وكنا نشاهد منه في خلال ذلك نظرات مختلسات نحو الباب، كأنه هو أيضاً في انتظار وارتقاب؛ إلى أن دخل علينا غلام يصيح به: (إلى متى هذه العبادة، فقد بليت السجادة، وحاجات الناس موكلة إليك، وقضاء مصالحهم موقوف عليك، وهذا دولة البرنس ينتظرك في القصر منذ العصر، دع مدير الأوقاف ونقيب الأشراف) فلم يعبأ المصلي بهذا الكلام، بل جهر بالآية من سورة الأنعام (قل إن صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله رب العالمين لا شريك له وبذلك أمرت وأنا أول المسلمين).

... ثم تنحنح الشيخ وسعل، وبصق وتفل، وتسعط ثم تمخط، واقترب منا ودنا، ثم قال لنا:

(المحامي) دعونا من هذا الكلام، وقولا لنا: ما حقكم في الوقف، وما شرط الواقف وكم يقدر ثمن العين، لنقدر قيمة الأتعاب بحسبه؟.

(عيسى بن هشام) إن لصاحبي هذا وقفاً عاقته عنه العوائق، فوضع سواه يده عليه، ونريد رفع الدعوى لرفع تلك اليد.

(المحامي) سألتك ما قيمة العين؟

(عيسى بن هشام) لست أدري على التحقيق، ولكنها تبلغ الألوف.

(المحامي) لا يمكن أن تقل الأتعاب حينذاك عن المئات.

(عيسى بن هشام) لا تشتط أيها الشيخ في قيمة الأتعاب، وارفق بنا، فإننا الآن في حالة عسر وضيق.

(الغلام) وهل ينفع في رفع الدعوى اعتذار بإعسار؟ ألم تعلم أن هذا (شغل) له (اشتراكات)، وللكتبة والمحضرين (تطلعات)، وأنَّي لكما بمثل مولانا الشيخ

يضمن ربح الدعوى، وكسب القضية، بما يهون معه دفع كل ما يطلبه من قيمة أتعابه؟ وهل يوجد مثله أبداً في سعة العلم بالحيل الشرعية، ولطف الحيلة في استمالة محامي الخصم، واستجلاب عناية القضاة؟

(عيسى بن هشام) دونك هذه الدراهم التي معنا، فخذها الآن، ونكتب لك صكاً بما يبقى لحين كسب القضية.

(المحامي) -بعد أن استلم الدراهم- أنا أقبل منك هذا العدد القليل الآن، ابتغاء ما ادخره الله لعباده من الأجر والثواب في خدمة المسلمين وعليك بشاهدين للتوكيل...".

ومن حديث عيسى بن هشام،نسوق -أيضاً- ذلك الشاهد[1]:

"حدثنا عيسى بن هشام - قال: رأيت في المنام كأني في صحراء الإمام أمشي بين القبور والرجام، في ليلة زهراء قمراء يستر بياضها نجوم الخضراء فيكاد في سنا نوره ينظم الدر ثاقبه، ويرقب الذر راقبه، وكنت أحدث نفسي بين تلك القبور، وفوق هاتيك الصخور بغرور الإنسان وكبره، وشموخه بمجده وفخره، وإغراقه في دعواه وإسرافه في هواه، واستعظامه لنفسه، ونسيانه لرمسه، فقد شمخ المغرور بأنفه، حتى رام أن يثقب به الفلك استكباراً لما جمع، واستعلاء بما ملك، فأرغمه الموت، فسد بذلك الأنف شقاً في لحده بعد أن وارى تحت صفائحه صحائف عزه ومجده، ومازلت أسير وأتفكر وأجول وأتدبر حتى تذكرت في خطاي فوق رمال الصحراء، قول الشاعر الحكيم أبي العلاء:

١- نقلاً عن : عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص١٤٣ ومابعدها.

خفت الوطأ ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

وقبيح بنا وإن قدم العهد هوان الآباء والأجداد

سر إن استطعت في الهواء رويداً لا اختيالاً على رفات العباد

فقرعت سن الندم، وخففت وطأ القدم، وإن في دهماء أولئك الأموات، وغمار تلك الرمم والرفات، لمباسم طالما حول العاشق قبلته لقبلتها، وباع عذوبة الكوثر بعذوبتها، وقد امتزجت بغبار الغبراء، واختلطت ثناياها بالحصى والحصباء، وتذكرت أن تلك الخدود...".

ونلاحظ على المويلحي في "حديث عيسى بن هشام" أنه لم يترك ظاهرة استرعت انتباهه في مصر، إلا ووصفها مادحاً أو قادحاً: الكبراء، وأبناء الكبراء، والمحامي الشرعي الفاسد، وزارة الأوقاف وما فيها من فساد، المحكمة الشرعية، الطب والأطباء والأمراض المتفشية بين الناس، وزهد الناس -في زمنه- في القراءة، ولم يسلم الأزهر وعلماؤه من تهكمه وسخريته، ونال من التجار والأعيان والموظفين...إلخ.

ويعلق الدكتور عمر الدسوقي على "حديث عيسى بن هشام" قائلاً[1]:

"لقد أعطى المويلحي صورة متكاملة للمجتمع في عصره، مع روح نقدية بناءة، في أسلوب أدبى طريف يلجأ إلى السجع في الوصف الخالص وإلى الأسلوب المرسل في الحوادث والحوار، وهو كما ذكرنا مزيج للثقافتين العربية والغربية فهو شبه قصة إذ ينقصها العقدة وترابط الأحداث، وإن كان شخص الباشا وعيسى بن هشام يظهران في كل فصل من فصول الكتاب.

١- نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص١٥٢.

والكتاب كذلك بأسلوب يدل على فترة الانتقال التي كانت يمر بها النثر في أخريات القرن التاسع عشر، فيجمع بين الترسل والسجع، لم يخلص لأحدهما: وإن كان السجع فيه مقبولاً ولا يلجأ إليه إلا في المواطن الأدبية التي تحتاج إلى خيال وبراعة).

ويبدو أن تأثير محمد المويلحي من خلال (حديث عيسى بن هشام) كان واسع المدى، بحيث استجاب له شاعر فذ كحافظ إبراهيم، الذي لم يقف تأثير المويلحي عليه في جانب الشكل وحسب، بل تعداه إلى المضمون في (ليالي سطيح) حيث وضحت فيها الروح النقادة، والنظرة الثاقبة للمفاسد الاجتماعية، بل ونقل حافظ إبراهيم وصف قصر الخديو إسماعيل على نحو ما جاء عند المويلحي.

أما "سطيح" حافظ إبراهيم، فهو سطيح بن ربيعة كاهن ذؤيب في الجاهلية، وقد اختاره حافظ ليكون الحكيم الناطق بالقول الفصل فيما يعرض له حافظ من مشكلات.

ويمهد حافظ إبراهيم لقضايا لياليه بقوله[1]:

"ضاقت عن النفس مساحتها لهم نزل بي، وأمر بلغ منى فخرجت أروح عنها، وأهون عليها، فما زلت أسير والنيل، حتى سال ذهب الأصيل، فإذا أنا من الأهرام أدنى ظلام، وقد فتر مني العزم، وسئمت الحركة، فجلست أنفس عني كرب المسير، واضطجعت وما تنبعث في جارحة من التعب، وكنت في نفسي في وحدة الضيغم ومن همومي في جيش عروم، وجعلت أفكر في الدهر وأبنائه فجرى على لساني هذا البيت:

١- انظر : عمر الدسوقي، المرجع السابق، ص١٥٦ وما بعدها.

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى

وصوت إنسان فكدت أطير"

ويبدأ حافظ إبراهيم في مناجاة ذاته، لكنه وهو على ضفاف النيل متأملاً، إذا به يشم رائحة كريهة لجيفة منتنة فوق وجه مياه النيل، فأخذ يخاطب النيل قائلاً.

"ويحك إلى متى يسع حلمك جهل هذه الأمة المكسال، وإلى كم تحسن إليها وتسيء إليك، علمت أن سيكون منك الوفاء فلم تحرص على ودك، واتكلت على حلمك، وبالغت بعد ذلك في عقوقك، ولقد كانت ترجو في سالف الدهر خيرك، وتتقي شرك، فتحتفل في مهاداتك، وتتحامى طريق معاداتك.. ثم أمعنت في العقوق فصيرتك مقبرة للجيف لتصبح بذلك مجرى للبلاء، ومستودعاً للوباء".

وتتوالى ليالي حافظ إبراهيم، ليتخذ في كل ليلة صديقاً لسطيح، يعالج من خلال تحاوره معه ظاهرة أو مشكلة تسود في عصره فهو يعالج عادات المصريين السيئة في احتفالهم بيوم (شم النسيم) فيقول:

"ألا يأتي أولئك الموكلون بالرد على أهل الصواب فينظروا ما صنع أهل النعيم في شم النسيم، ويروا كيف ابتذلت فيه الخدور، ونفقت سوق الفحش والفجور، فلقد فعلوا تحت الحجاب ما ينكس له الأدب رأسه، ودعوناهم إلى غير ذلك فأبوا علينا الطلب وأنكروا الدعوة، وقالوا: إن تربية النساء ما لا تحمد معه المغبة...إلخ".

ويعالج ما ذهب إليه قاسم أمين من دعوة إلى تحرير المرأة، ورفع الحجاب، فيقول:

"صاحب مذهب جديد ورأى سديد، دعا القوم إلى رفع الحجاب وطالبهم بالحث في الأسباب، فألقوا معه نقاب الحياء، وتقبوا من دونه بالبذاء، أي فلان إذا مضت على كتابك خمسون حجة، وظهر لذي عينين إدلاؤك بالحجة، تكفل مستقبل الزمان بإقامة الدليل والبرهان، فلعل الذي سخر لجماعة الرقيق والخصيان من أنقذهم من يد الذل والهوان يسخر لتلك السجين الشرقية، والأسيرة المصرية، من يصدع قيد أسرها ويعمل على إصلاح أمرها".

ولم يفت حافظ إبراهيم، وهو الشاعر الفذ، أن يتعرض للنقد الأدبي في عصره، فيقابل في إحدى لياليه شاعراً (وما أظنه إلا نفسه) فقال له:

"أسمعتني الليلة كلاماً لو نحله ابن أوس ما شك سامعه في أنه من مختاراته، فمالك تكتم الناس مثل هذا الشعر السري، ولو أنك أذعته لفضضت به من كثير من أولئك الذين باتت تطن الصحف بذكرهم، قال: ليس من أمري المديح ولا سبيل إلى إذاعته في تلك الصحف إذا أنا لم أسلك به في تلك الطريق، قلت: فإن أعياك الأمر فمالك لا تجمعه في ديوان، ثم تخرج للناس كما يفعل الشعراء ممن هم دونك في منازل الأدب ومراتب القريض، قال: يكون ذلك حقيقياً بي لو أن من يقرأ الأثر في مصر يقرأه لذاته لا لذات صاحبه، ونحن بحمد الله في بلد لا تنفق فيه سلعة الأديب ما لم يكن صاحبها حظيظاً عند تلك الصحف، حتى إذا ظهر أثره في الناس قامت تقرظه بصنوف المديح والإطراء، وتنزل نفسها في الدعوة إلى كتابه منزلة أولئك المبشرين في الدعوة إلى دينهم، ويسوقه الحديث إلى محاباة الصحف لشوقي وهو لا يرى في شعره شيئاً يستحق المحاباة اللهم إلا ما يتباصر به علينا من تلك المعاني الغريبة التي ما سكنت في مغنى عربي إلا ذهبت بروائه".

ويختم حافظ إبراهيم "لياليه" بحديثه عن بؤسه وشقائه، ويصف نفسه

وصفاً بالغ التأثير، فيقول: "وما كدنا نأتي على هذا الحديث حتى رأينا فتى يتوكأ على عصا، وهو لا يكاد يحمل بعضه بعضاً من فرط الهزال، وما تنطق به معارف وجهه من سوء الحال يرد عن نفسه حملات الألم، وصدمات السأم بأناشيد أودعها من الأنين ما يعلم به الصخور كيف تلين، فاستوقف هيكله أبصارنا واسترعى صوته أسماعنا، فإذا به يغني هذه الأبيات:

لقد كان هذا الظلم فوضى فهذبت ... حواشيه حتى بات ظلما منظما

تمن علينا اليوم أن أخصب الثرى ... وأن أصبح المصري حراً منعما

أعد عهد إسماعيل جلداً وسخرة ... فإني رأيت المن أنكى وآلاما

عملتم على عز الجماد وذلنا ... فأغليتم طينا وأرخصتم دما"

ونلاحظ على أسلوب حافظ إبراهيم في "ليالي سطيح" المراوحة بين السجع والترسل، وإن كثر على لسان سطيح، وقل على لسان حافظ، كما كثر استشهاده بشعره وشعر غيره، واعتمد على بعض الجناس، واستخدم التورية والمقابلة، كما وجد التشبيه طريقه إلى الليالي، وكثر الاستشهاد بالقرآن الكريم، والاعتماد على بعض معاني آياته الكريمة.

ويرى الدكتور عمر الدسوقي[١] أن ثمة عبارات دارجة -نادرة- جاءت في "ليالي سطيح"، كما اتضح تكلف حافظ إبراهيم في بعض المواضع، وقد أوجز سمات أسلوب حافظ في الفقرة التالية[٢]:

"والذي نلحظه على الأسلوب جملة أنه لا يستخدم فيه من ألوان الخيال سوى الخيال التفسيري من مجازات وتشبيهات واستعارات، وأنه لا يسمو به سمو الأداء الأدبي، ولعل طبيعة الموضوع، والنقد الاجتماعي حالا بينه وبين

١- نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص١٦٥.

٢- المرجع السابق.

ذلك؛ إذ كان الكتاب في جملته نظرات اجتماعية وسياسية مركزة جداً، وللأسلوب الاجتماعي خصائصه التي ذكرناها آنفاً وإن رفت عليه مسحة الأدب في هذا الكتاب".

وإذا انتقلنا إلى بلاد الشام، وجدنا للمقامة ظلالاً وارفة، عكستها لنا مقامات ناصيف اليازجي التي بلغت نحو ستين مقامة، جمعها في كتاب سماه "مجمع البحرين"، طبع لأول مرة في بيروت عام ١٨٥٦، حيث كان أسلوب المقامة هو المسيطر على الساحة الأدبية في بلاد الشام، وكان الناس يعدون هذا الأسلوب مفخرة لصاحبه، إذ يعكس قدرته على معرفة ذخائر اللغة وغريبها.

ففي مقامته الخزرجية، يقول اليازجي[١]:

"قال سهيل بن عباد: دخلت بلاد العرب، في التماس بعض الأرب، فقصدت نادي الأوس والخزرج، لأتفرج وأتخرج، وآخذ من آلسنتهم بعض المنهج فلما صرت في بهرة النادي، أخذ بمجامع فؤادي، فجُلتُ بين القوم ساعة، وأنا أحدق إلى الجماعة، وإذا شيخنا ميمون بن خزام، قد تصدر في ذلك المقام، وهو يقول: من أراد أن يعرف جهينة أو شاعر مزينة، فليحضر ليسمع ويرى، فإن كل الصيد في جوف الفرا، فعمد إليه رجل وقال، أطرق كرى، إن النعامة في القرى، فقال الشيخ: كل فتاة بأبيها معجبة، فكن سائلاً أو مسئولاً لنرى ما في القداح من الأنصبة....إلخ".

وإذا كان المقلدون للمقامة القديمة في العصر الحديث قد أساءوا التقليد بوجه عام، فإن اليازجي قد أتقنه وأحكمه وأحسن المحاكاة، حتى عدّه البعض ثالث قمة في أدب المقامة[٢].

١- نقلاً عن : عمر الدسوقي، نشأة النثر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٩-٥٠.

٢- علي عبدالمنعم عبدالحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة، مرجع سابق، ص١٥٦-١٥٧.

ولم يكتف اليازجي بمعارضة الحريري بخمسين مقامة، بل جعلها ستين مقامة، واختار لها اسم "مجمع البحرين"، ويعني بهما: النظم والنثر، وقد جعل لها جميعاً بطلاً واحداً هو "ميمون بن خزام" وبرفقته ابنته "ليلى" وغلامه رجب في بعض الأحداث، أما راويته فهو "سهيل بن عبّاد".

ويمكن أن نستجلي من مقامات اليازجي تأثيرات المقامة التراثية في ذلك التشابه الذي نجده بين بطل اليازجي (الشحاذ) وأبي الفتح الإسكندري، وأبي زيد السروجي، والتشابه في اختيار عناوين المقامات، حيث حملت معظمها أسماء البلاد، بل لقد اشترك في بعض أسماء مقامات الحريري كالمكية والبغدادية، ولا نعدم تشابه بعض المضامين.

ونلاحظ -كذلك- أن اليازجي قد رتب مقاماته: الأولى، الثانية، الثالثة... الستون، ويظل يتنقل بطلها من بلد إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، حتى إذا ما جاءت المقامة الستون، حط رحاله في المسجد الأقصى "المقامة القدسية" ليقف ميمون بين الناس خطيباً، فيقول مستغفراً نادماً:

" فإني طالما ارتكبتُ الأوزار، وتبَّطنْتُ الأقذار، وَاجْترحتُ المغارم، واستَبَحْتُ المحارم، وانتهكتُ الأعراض، فَسوَّدتُ كل بياض؛ وما زالَ هذا دأبي مُذْ شببتُ إلى أن دَبَبتُ؛ فليسَ لي أن أعظ أحَداً، ولا أفوه بخُطبة أبداً. وعليَّ أن أقْصرِ دَرْسي، على وعظِ نفسي. وهأنذا قد اعتمدتُ الأوبةَ، واعتصمْتُ بالتَّوبة؛ فأدعو الله أنْ يأخذَني بحِلْمِه لا بحُكْمِه، وأن يُعاملني بفضله لا بَعدله" ثم أخذَ في النَّحيب والنَّشيج، فتأثر سامعوه، وأرادوا أن يَحْبوه بالمال؛ فامتنعَ عن أخذه، وقال: "قد تَجردتُ عن عَرَض الدُّنيا.." ثم نهضَ مكبراً. يقول سُهيل راويته: "فَبات يُساهِر الفَرقد، وهو لا يفتر عن ذكر الله، ولا يملُّ من الصلاة، حتى إذا أخذتِ الدَّراري في الأفول، قامَ على مَرقيةٍ وأنشأ يقول:

قُمْ في الدُّجى يَأيها المتعبِّدُ — حتى متى فوقَ الأسرة تَرْقُدُ
قُمْ وادْعُ مَولاكَ الذي خلقَ الدُّجى — والصُّبحَ، وَامْضِ فَقَدْ دَعاكَ المسجِدُ
واستغفرِ اللهَ العظيمَ بذِلَّةٍ — واطلب رضاهُ؛ فإنه لا يَحقِدُ
واندمْ على ما فاتَ، واندُبْ ما مضى — بالأمسِ، واذكُرْ ما يَجيءُ به الغدُ
واضرعْ وقُلْ: ياربِ عفوكَ إنَّني — مِنْ دونِ عَفوكَ ليسَ لي ما يَعضُدُ

قال سُهيل: "فلما فرغ من أبياته غاصَ في التهليل والتحميد، والترتيل والتجويد، حتى تهافت من وَجْده، وكاد يغيب عن رُشْده، فعجبتُ مِنَ استحالة حاله، وأيقنتُ بحُئوله عن محاله، ولبثت عنده شهر، أجتني من روضه زَهرا، وَأجْتلي من أفقه زَهْرا إلى أن حُمَّ الفراق، فاعتنقني مودِّعاً، ثم سايرني مشيِّعاً، وقال: موعدُنا دارُ البقاء، فكان ذلك آخرَ عهدِنا باللقاء".

وكما بني الحريري كثيراً من مقاماته على المواعظ والأدعية، فقد سار على نهجة اليازجي في أكثر من مقامة، ففي مقامته (المعرِّية)، يقف بطله ميمون بين الناس خطيباً وواعظاً ويقول:

"اعلموا أن الله قد أرسلني إليكم نذيراً، وأقامني بينكم سراجاً منيراً، لأذكركم يوماً عبوساً قَمْطَرِيراً، فلا تغفلوا عن ذكر شُربْ تلك الكاس، وهول ذلك اليوم المجموع له الناس، واتعظوا بمن تقدمكم من القرون والأقران، ومَن درج أمامكم من العيون والأعيان، وتوبوا إلى بارئكم واندموا على ما فات، فإن الله يقبل التوبة من عباده ويعفو عن السيئات، واعتمدوا حفظ الفروض والسُّنن، ولا تَلْووا على خضراء الدِّمَن، فإن المحافظة على الصلوات. لا تفيد مَن يَتَّبع الشهوات في الخلوات، ومُكابدة الصوم، لا تنفع مَنْ يؤذي القوم، وتجشُّم الحج والعُمرة، لا يُزَكى شاربَ الخمرة، فليس البرُّ أن تولوا وجوهكم شَطر المسجد الحرام، ولكن البر من اتقى، والسلام".

ويعكس النص السابق كثرة استعارة اليازجي من القرآن الكريم، وكثرة تمثله بالأمثال والحكم، بل زاد على السابقين الذين يحاكيهم أن يجعل هذا الجانب موضوعاً لبعض مقاماته، على نحو ما نجد في المقامة الحكمية والأدبية.

ويبدو غرام اليازجي "بالألعاب البلاغية" التي مارسها الحريري، فنجد المقامة الخامسة عشرة والمقامة العشرين تعكسان هذا الأثر الحريري، ففي الأولى نجد قصيدة تخلو كل أبياتها من النقط، وأما في المقامة العشرين فقد أودعها مالا يستحيل بالانعكاس، وهو ما ابتدعه الحريري في مثل قوله:

قمرٌ يُفْرط عَمْداً مشرقٌ   رش ماءَ دمعُ طرف يَرْمُقُ

إذ يمكن قراءة البيت من آخره، كما يقرأ من أوله، وزاد اليازجي براعة في هذه اللعبة بأن نظم بيتين، إن قرئا مستقيمين كانا مدحاً، على هذا النحو:

باهي المراحم، لابسٌ   كرماً، قديرٌ مُسنِدُ
بـــاب لكـــل مـــؤمِّـــلٍ   غُنْمٌ لعمرك مُرْمِدُ

فإن قرأنا البيتن معكوسين، أي من آخرهما إلى أولهما، كانا هجاءً وذماً، على هذا النحو:

دَنــسٌ مَريــدٌ قــامــرٌ   كسْبَ المحارم لا يهابْ
دَفِــرٌ مِكَــرٌّ مُـعْـلَـمٌ   نَغِلٌ مـؤمّلُ كـلّ بـابْ

(مريد=عاتي، قامر=مقامر، دفر=دنس، مكر=محارب، معلم=عليه سمة الحرب، أي يسعى إلى الشر دائماً، نغل=فاسد).

وفي مقامته الرجبية يكرر هذه اللعبة حتى يصل إلى الذروة في المقامة

التغلبية حين يجعلك تقرأ كلمات قطعة مديح مصحفة، فإذا هي هجاء، وذلك نحو:

لا تُعرف الأقذار فيهم والرِّيَبْ   ولا ييالون بإحراز النَّشب
(النشب=المال).

فإذا صُحّف البيت وحُرِّف، صار هجاءً، على النحو التالي:
لا تُعرَف الأقدار فيهم والرُّتَبْ   ولا ييالون بأحراز النسب

وقد حاكى اليازجي سلفه الحريري في بعض مقاماته فيما يتعلق بالألغاز، شعراً ونثراً، ففي الشعر نجد هذا اللغز في القمر، في المقامة اللغزية والمقامة الحلبية:

ومولود بدون أبٍ وأمٍ   بلا قوت يعيش ولا يموتُ
له وجه وليس له لسان   فيخبرنا ويلزمُه السكوتُ

وألغازه النثرية نجدها في مقامة اليازجي المحمودية، ولما وجد الحريري يخص الفقه والنحو بثلاث مقامات، نراه يعرض لمسائل فقهية في مقامته الإسكندرية، وأشرك معها مسائل لغوية وبلاغية، الأمر الذي يعكس مبالغة اليازجي فيما تناول، ويظهر تفوقه وقدرته اللغوية والإبداعية[١]، ولا شك أنه قد أغرق في الإغراب والإلغاز والتعمية، وفاق الهمذاني والحريري في ذلك.

وقد أورد الدكتور شوقي ضيف مقامة اليازجي الرابعة عشرة المسماة "بالهزلية"، ثم أعقبها باستنباط سمات وخصائص اليازجي[٢]، ونخرج منها

١- للمزيد حول محاكاة وابتكارات اليازجي في مقامته، انظر: شوقي ضيف، المقامة، مرجع سابق، ص٨٣ وما بعدها.

٢- انظر : المقامة، ص٩٤-١٠٢.

بما يلي:

- اتسمت فكاهة اليازجي بالجمود وعدم التدفق وعكست طبيعة صاحبها الجادة، على غير ما نجد في فكاهة الهمذاني والحريري.

- ترتبط أساليب اليازجي بصحاري الجزيرة العربية، على عكس ما نجد في أساليب البديع والحريري، إذ تظهر مقاماتهما أثر الحضارة العباسية، وما اكتسبته اللغة من مقامها في بغداد وعواصم فارس والعراق، حيث تهذبت، وأصبحت جزءاً من الفن العربي الفخم الذي شمل سائر وجوه الحياة.

- جاء السجع عند الحريري والهمذاني كحلية، بينما جاء عند اليازجي غريباً عن لغته التي يُعرض فيها، فلا يمكن للبدوي أن يسلك مسالك اليازجي في هذا المقام.

- يقترب اليازجي في ذوقه من أبي العلاء المعري في نثره، إذ اتخذه وسيلة لإبراز معلوماته ومحفوظاته اللغوية، وإذا كان أبو العلاء قد استعان بالفكر والفلسفة والعمق في الرأي، فغابت عيوب هذه الطريقة، فإنها ظهرت عند اليازجي الذي لم تسعفه فلسفته وأفكاره لدعم هذه الطريقة، فجاءت مقامته مهلهة النسيج، وغلبت عليه البداوة.

- لا ترتفع مقامة اليازجي إلى مرتبة مقامتي البديع والحريري، فالأول لم ينقل من كتب الأدب، وإنما نقل من المعاجم، ومن ثم فقد ضل اللغة، وتخلفت مقامته، ولم يسعفه علمه باللغة، بل ربما ضره هذا العلم، كما لم تساعده شاعريته بقدر ما أضرته، إذ استغلها في عمل أاجيزه اللغوية والعلمية.

- ربما كانت المقامة، على صورتها السابقة، هي السبب وراء تخلى أدبائنا

المحدثين عن السير في ركابها والكتابة على منوالها، إذ لم تعد تصلح للذوق الحديث.

ولم يكن الحال بالعراق أفضل مما كان عليه في الشام، إذ عمد العراقيون في أواخر القرن التاسع عشر إلى تقليد الحريري في مقاماته، وينهجون نهجه في السجع، وإن وقعوا في التكلف، مما أفقدهم التواصل مع القراء، فالقوالب محفوظة، والجمل مرصوصة، والعبارات مسكوكة، وإذا حاول أحدهم الفكاك من قيود السجع إلى الترسل، تهبط عباراته، ويعود مسرعاً إلى السجع منقذاً نفسه وقلمه.

وأبرز كتّاب العراق في النصف الأول من القرن التاسع عشر السيد محمود الألوس أبو الثناء (١٨٠٢-١٨٥٤)، وقد كتب العديد من المؤلفات في مجالات عديدة كاللغة والمنطق والتفسير، وهو صاحب التفسير المشهور بروح المعاني، وله مقامات عديدة، طبعت في كربلاء.

كما شهدت الجزائر بروز المقامة في نثرها الحديث، وعرفت ثلاثة أنواع من هذا الفن: المقامة الصوفية، والأدبية والإصلاحية، ثم الشعبية، ومن أبرز كتابها: الأمير عبد القادر ، عمر بن أبريهمات، ومحمد بن محرز الوهراني[1].

١- حول فن المقامة في النثر الجزائري الحديث، انظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٨، ص٧٥ وما بعدها.

الفصل الثالث

من فنون النثر العربي الحديث

(٢)

أدب المقال

أدب المقال

مدخل:

للمقال سماته الخاصة التي تجعله يحتل مكانة متميزة بين فنون النثر، إذ يتميز بسرعة نشره من خلال الصحف والمجلات، وسهولة وصوله إلى القارئ، واقترابه من جمهور القراء بمعالجته لقضايا تمس الواقع، كما يعالج المشكلات، ويقدم الحلول لكثير من هموم المجتمع، بأسلوب بسيط وسهل، يناسب مستويات القراء المتفاوتة في تذوقها وثقافتها، لذلك وجدنا كبار الأدباء في العصر الحديث يسهمون بأقلامهم في هذا الفن الذي بإمكانه مس موضوعات وقضايا، قد لا تعبر عنها فنون النثر الأخرى بنفس الطريقة والأسلوب.

ولقد تعددت تعريفات المقال حسب رؤية المعرفين له، وإن اشترك معظمهم في المضمون والهدف، فهي عند الدكتور محمد يوسف نجم "قطعة نثرية محدودة في الطول والموضوع، تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق، وشرطها الأول أن تكون تعبيراً صادقاً عن شخصية الكاتب"[١].

وعرفها الأستاذ سيد قطب بأنها فكرة قبل كل شيء وموضوع، فكرة واعية، وموضوع معين يحتوي قضية يراد بحثها، قضية تجمع عناصرها وترتب بحيث تؤدي إلى نتيجة معينة، وغاية مرسومة من أول الأمر، وليس الانفعال الوجداني هو غايتها ولكنه الاقتناع الفكري[٢].

وواضح من التعريف السابق أن صاحبه يركز على الفكرة والموضوع في

١- محمد يوسف نجم، فن المقالة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧، ص٩٥.

٢- سيد قطب، النقد الأدبي : أصوله ومناهجه، دار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٤، ١٩٦٦، ص٩٢.

المقالة، بينما يستثنى عنصر الانفعال الوجداني من مكونات المقالة.

أما الدكتور جونسون، أحد أعلام الأدب الإنجليزي، فيعرفها بأنها: "ثروة عقلية، لا ينبغي أن يكون لها ضابط من نظام، هي قطعة لا تجري على نسق معلوم، ولم يتم هضمها في نفس كاتبها، وليس الإنشاء المنغم من المقالة الأدبية في شيء"[1].

وربما كان تعريف جونسون هو الدافع لبعض النقاد الذين يرون غياب هذا الفن النثري عن مساحة الأدب العربي في القديم، في مواجهة أولئك الذين يرون أن هذا الفن هو تطور طبيعي لما وجدناه عند عبدالحميد الكاتب حين تكلم عن الشطرنج أو الصيد أو الكتابة، وفي الفصول الأدبية التي أنشأها الجاحظ في كتبه العديدة كالبخلاء والحيوان والبيان والتبيين وغيرها[2].

وثمة جدل واسع حول تعريف هذا الفن، سماته وشروطه، خاض فيه النقاد العرب من أمثال العقاد وزكي نجيب محمود وغيرهما[3].

وقد استنبط الدكتور عطاء كفافي من التعريفات المتعددة للمقالة خصائص وعناصر هذا الفن على النحو التالي[4]:

١- الإيجاز في كتابتها، وتجنب الإطالة، والبعد عن التوغل في البحث عن الظواهر، وعرض التفصيلات، وإيراد الاستقراءات الدقيقة لجزئيات

١- إبراهيم عوضين، في الأدب العربي المعاصر، مطبعة السعادة، القاهرة، ص١٩٧٦، جـ١، ص٩٣-٩٤.

٢- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، مرجع سابق، جـ١، ص٤٠٩.

٣- عطاء كفافي، المقالة الأدبية ووظيفتها في العصر الحديث، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٠-١١.

٤- المرجع السابق، ص١٣-١٦.

الموضوع وترتيبها للوصول بها إلى نتائجها كما هو الشأن في تأليف الكتب وكتابة المباحث العلمية.

٢- ضرورة أن يشعر قارئ المقالة بأنه تجاه حديث ممتع لمحدث لبق، لا أمام واعظ يعظه ويوجهه.

٣- لا يعني التعبير الوجداني في المقالة أن يتم حصر موضوع المقالة في الكاتب نفسه، ولكن المراد أن ما يعرضه الكاتب في المقالة إنما يتم من خلال رؤيته الخاصة وطابعه المميز عمن سواه من الكتّاب، ومن التجارب الفنية في المقالة الأدبية ما هو ذاتي خالص، ومنها ما يتجاوز الذاتية إلى آفاق عامة، مع مراعاة أن "الصدق الفني" في التجربة لا يستلزم أن يعاني الكاتب بنفسه هذه التجربة.

٤- تعدد مصادر الإلهام أمام كاتب المقالة، حيث الحوادث اليومية، والمشكلات البيئية، وهموم الإنسان وقضاياه.

٥- ضرورة معالجة موضوعات المقالة الأدبية في أسلوب حر خال من أغلال وقيود الصنعة، متنزه عن الابتذال، وفي عبارة بليغة، وعرض شائق.

٦- تتسم فكرة المقالة الأدبية بطرافتها، وتعبيرها عما يجول في نفس كاتبها، وما يشعر به.

٧- تعد العاطفة عنصراً أساسياً في العمل الأدبي، ومن ثم ضرورة توفار الخيال في أسلوبها.

٨- يصعب أن نحدد للمقالة الأدبية نهجاً معيناً.

٩- يساعد كاتب المقالة ذاته في تحديد خصائص المقالة الأدبية، فإذا جاءت

المقالة بقلم أديب معروف في عالم الأدب، تيسر لنا عد هذه المقالة ضمن المقالات الأدبية.

١٠- يصعب تحديد حدود فاصلة بين أنواع المقالات؛ علمية أو صحفية، إذ ليس للمقالة قوالب محدودة، والعبرة هنا بالسمات الغالبة على المقالة.

وقد أجمل الدكتور كفافي العناصر الرئيسة للمقالة الأدبية في نقاط محددة هي: صدق إحساس الكاتب، الأصالة بمعنى التعبير عن الذات، وجهة نظر خليقة بالبروز، جمال التعبير، وقوة الإثارة أو الإمتاع، وهي عناصر لا تجتمع بنسب واحدة عند كل الكتّاب، فهم مختلفون فيها بطبيعة الحال[١].

١- المرجع السابق، ص١٧.

نشأة المقالة وتطورها:

للمقالة الحديثة جذور في النثر العربي القديم، وإن اختلفت في بعض جوانبها عما هي عليه الآن، ويرى البعض[1] أن المقالة قد ولدت مع الدولة الإسلامية، منذ أيام الرسول صلى الله عليه وسلم وخلفائه الراشدين، حيث اتخذت صورة (الرسالة)، إذ كانت ترسل لا تنشر، كما كانت قاصرة على ضروريات الحياة من مكاتبات رسمية ونحوها، وموجهة للخاصة، لكنها تطورت بتطور الواقع الاجتماعي، لتتناول موضوعات متعددة، وليشترك العامة في الخطاب المكتوب.

والمتتبع لهذا اللون النثري يجد تطوراً ملحوظاً في العصر الأموي وما تلاه من عصور، اتسعت فيها رقعة الدولة الإسلامية من جانب، كما اتسعت جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية من جانب آخر، وقد عكست الرسائل آنذاك بيئتها وزمنها، ومن غير الإنصاف أن نحاول تطبيق سمات المقالة الحديثة عليها.

إذن المقالة فن عربي أصيل، تطور حتى وصل إلى ما هو عليه الآن في موضوعاته وأسلوبه وشكله، والمقالة الحديثة إنما قد ازدهرت لعدة عوامل ذكرها الدكتور عبد اللطيف الحديدي فيما يلي[2]:

- نشأة الصحافة العربية وكثرة عدد الصحف والمجلات في عالمنا العربي.
- العودة إلى التراث العربي في عصوره المزدهرة، واتباع منهج أصحابه في الكتابة والتمسك باللغة القوية والأسلوب المرسل.

١- إبراهيم عوضين، مرجع سابق، جـ١، ص٩٥-١٠٠.

٢- عبد اللطيف محمد السيد الحريري، فن المقالة في ضوء النقد الأدبي، د.ن، ٢٠٠١، ص٢١-٢٣.

- الاتصال بالأدب الغربي الحديث، والتأثر بكتاب المقالة فيه.
- نشأة المطابع وانتشارها في ربوع الوطن العربي.
- الأحداث والتطورات التي شهدها العالم العربي في شتى المجالات، حيث اتسع مجالها، وتعددت موضوعاتها، وكثر قراؤها.
- بروز طائفة من كتاب المقالة في الوطن العربي، تخصصوا في كتابة هذا اللون على اختلاف أنواعه.

ولقد مرت المقالة في العصر الحديث بأربع مراحل هي[١]:

المرحلة الأولى:

وهي تمثل المدرسة الصحفية الأولى (نفير سوريا) التي جاءت مع بطرس البستاني عام ١٨٦١، ثم في مصر مع إصدار الدولة الصحيفة الأولى أيام ثورة أحمد عرابي، وكان من أبرز كتاب المقالة آنذاك رفاعة الطهطاوي، الذي كتب المقالة بأسلوب مسجوع متكلف، وعالج فيها قضايا سياسية واجتماعية وتعليمية.

تعلم الطهطاوي في الأزهر ونال شهادته، وقد اختاره الشيخ العطار لإمامة البعثة المصرية في باريس، وكان يتمتع بفطرة سليمة وميول أدبية قوية، ومحبة في النفع العام، وشغف عظيم بالعلم والمعرفة، فأفاد من وجوده بباريس، حيث عمل جاهداً على نقل الثقافة الغربية إلى اللغة العربية، وبذل جهوداً مضنية في تذليل اللغة العربية لمصطلحات العلم الحديث، وقد كتب -وهو في باريس- مذكراته عن رحلته في كتاب سماه: (تخليص الإبريز في تلخيص باريز).

١- شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠، ص٢٥٩-٢٦٠، عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص٤٥-٤٦.

كما ترجم الطهطاوي عن الفرنسية قصة "تليماك" (للأب فنلون الفرنسي) وهي أول قصة ترجمت إلى العربية في العصر الحديث، واتسم أسلوبه في هذه الترجمة بالسجع، على عكس كتابه "تخليص الإبريز" الذي كتب مقدمته في أسلوب مسجوع، ثم ترسل في نص الكتاب.

وترجم كذلك كتاب "قلائد المفاخر في غريب وعائد الأوائل والأواخر"، وترجم أيضاً كتاباً آخر سماه "بداية القدماء وهداية الحكماء"، عاد بعدها إلى تأليف كتابين هما: "مناهج الآداب المصرية في مباهج الآداب العصرية"، وكتاب (المرشد الأمين للبنات والبنين).

وقد اتسم أسلوب الطهطاوي بشكل عام في كتاباته النثرية بالمراوحة بين السجع والترسل.

فهو عندما يتكلم عن مصر -مثلاً- يقول: "بلدة معشوقة السكنى، رحبة المثوى، حصباؤها جوهر، وترابها مسك أذفر، يومها غداة، وليلها سحر، وطعامها هنيء، وثراها مريء، واسعة الرقعة، طيبة الرقعة، كأن محاسن الدنيا عليها مفروشة، وصور الجنة فيها منقوشة، واسطة البلاد ودرتها، ووجهها وغرتها، بلد خرج منه كبار ملوك وسلاطين، وحكماء وأساطين...".

لقد أملت طبيعة الموضوع أن يعمد الطهطاوي إلى الأسلوب المسجوع والتأنق في العبارة، أما إذا كان الموضوع لا يحتاج إلى مثل هذه العاطفة، فإنه يلجأ إلى الأسلوب المرسل، على نحو ما نجده في حديثه عن المواطن الصالح، حيث يقول: "فصفة الوطنية لا تستدعى فقط أن يطلب الإنسان حقوقه الواجبة له على الوطن، بل يجب عليه أيضاً أن يؤدي الحقوق التي للوطن عليه، فإذا لم يوف أحد من أبناء الوطن بحقوق وطنه ضاعت حقوقه المدنية التي يستحقها على وطنه".

وهكذا نجد أسلوب الطهطاوي سهلاً، مبتعداً عن التكلف والسعي وراء السجع والمحسنات اللفظية أو المعنوية.

وربما ينتمى إلى هذه المرحلة في العراق السيد محمود الألوسي أبو الثناء، وله تفسير للقرآن الكريم، كما ألف في اللغة والمنطق، وله مقامات طبعت في كربلاء، وبعض قطع وصفية سجل فيها ما رآه من مناظر في بعض رحلاته، وهو عندما يصف نثره يقول عنه: "وكأني بك تجده –إن شاء الله تعالى- كتاباً تشد إليه الرواحل، وتطوى لنيل المنى من فصوله وأبوابه المنازل، حيث تضمن مباحث لطيفة، ومطالب شريفة، ورسائل تقطر ظرفاً، ومسائل ترشح لطفاً، بنثر قَرُبَ حتى أطمع، وبَعُدَ على المتناول حتى امتنع، كأنه من شرخ الشباب مسروق، ومن لذة وصال الأحباب مخلوق..".

وعاصر الطهطاوي في بلاد الشام ناصيف اليازجي الذي كتب ستين مقامة جمعها في كتاب سماه "مجمع البحرين"، وغلب على أسلوبه السجع، إذ يقول في مقامته الخزرجية: "قال سهيل بن عباد: دخلت بلاد العرب، في التماس بعض الأرب، فقصدت نادي الأوس والخزرج، لأتفرج واتخرج، وآخذ من ألسنتهم بعض المنهج، فلما صرت في بهرة النادي، أخذ بمجامع فؤادي، فجلت بين القوم ساعة، وأنا أحدق إلى الجماعة...".

ومع أنه كان لليازجي أسلوب مرسل خال من السجع، إلا أنه لم يرقَ إلى درجة الأسلوب الأدبي، وكان يلجأ إليه حين يشرح قضية، أو يخوض في مسائل اجتماعية أو تاريخية.

وعاصر المعلم بطرس البستاني في لبنان عصر الطهطاوي في مصر، وقد وجه اهتمامه إلى اللغة العربية، والتزم الأسلوب المرسل غير المسجوع، بل

وكان من دعاة هذا الأسلوب، وعاب أولئك الذين يتمسكون بأسلوب الحريري السجوع، يقول في إحدى مقالاته:

"وقد فعل محمد علي في هذا الجيل بكتب الإفرنج ما فعله كرولس الكبير بكتب العرب، فأمر بترجمة أطاييها إلى اللغة العربية، وسلمها مع كثير من الكتب العربية القديمة للمطبعة المعتبرة الموجودة في بولاق من الإقليم المصري، فخرج منها كتب شتى في اللغة والطب والطبيعيات والتاريخ وهلم جرا...".

المرحلة الثانية:

ويمثل هذه المرحلة كل من جمال الدين الأفغاني بنزعته الكفاحية العربية، وعبد الرحمن الكواكبي، والشيخ محمد عبده وميله الإصلاحي، وأديب اسحاق ودعوته القومية.

فلقد شهدت مصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر فساداً سياسياً واجتماعياً وتفاوتاً اقتصادياً، وعم الظلم شتى جواب الحياة، وأرهقت الضرائب جموع الفلاحين، وكانت الصحافة آنذاك "شاهداً غائباً" حيث لم تجرؤ على الخوض في هذه القضايا، ناهيك عن الرقابة الصارمة التي فرضت عليها في عهد الخديو إسماعيل حاكم مصر وقتئذ.

وقد عكس الأدب في تلك الفترة الحياة المصرية التي غابت فيها الحريات، وقيدت فيها العقول، وتوقفت فيها الإقلام إلا من مديح الحكام وتعظيمهم وتصويرهم على غير ما هم عليه في حقيقة الأمر، واستمر ذلك حتى جاء جمال الدين الأفغاني إلى مصر عام ١٨٧١[1]، وكان قد طاف بكثير من بلدان العالم

١- حول دور جمال الدين الأفغاني في نهضة فن المقال، انظر: عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص٦٠ وما بعدها؛ أحمد الإسكندراني وآخرون، المفصل، مرجع سابق، ص٥٩٠-٥٩١.

الإسلامي وعرف بأنه عالم ديني ومصلح اجتماعي، لكنه أمام ما شاهده في مصر تحول إلى ناشط سياسي بارز، وتجمع حوله شباب اقتنع بآرائه، وتشبع بتعاليمه، واتضح ذلك بجلاء من خلال الموضوعات التي بدأ الكتاب يتناولونها على صفحات الصحف، وكذلك من خلال تكوين جيل من الكتاب أمسك بنواحي اللغة دون اعتماد على المحسنات والزخارف.

فمما كتبه أديب اسحق (على سبيل المثال) في موضوع عن دولة العرب[1]:

"شعلة سرت من الحجاز فأنارت الشام والعراقين ومصر والمغرب والهند واتصلت بأطراف الفرنجة فملأتها نوراً وناراً، فهي بنورها تستضي ومن نارها تقتبس".

ويواصل حديثه قائلاً: "فسارت أسود رجالها على طيور خيولها تطوى الصحارى وتقطع الفدافد، حتى نطحت برقى عزمها شرفات الإيوان، ونسرت من الشرق نسر الرومان، ونشرت على مصر أعلامها، وضربت في الأندلس خيامها".

وقد أصدر أديب اسحق صحيفتين هما: مصر والتجارة، وهما من الصحافة اليومية السياسية، وإن كانت مواهبه قد برزت من قبل في بيروت، حين حرر جريدة التقدم التي ازدهرت بعد أن نقلت إلى مصر.

وقد حاكى أديب اسحق أدباء العصر العباسي في أسلوبه، ومال إلى السجع شأن كتاب الشام -وغيرهم- آنذاك، وكان يمد إلى الخيال المجنح، ويقتبس من آي القرآن الكريم.

١- أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص١١١.

ومن مقالاته التي يعالج فيها بعض القضايا السياسية، حديثه عن مؤتمر برلين عام ١٨٧٨، وفيها يقول[١]: "وهذه الدولة العثمانية قد أكرهت على ما تكره، وتطامنت لحكم الزمان، فتقلص ظل مجدها، وأفل نجم سعدها، وأصبحت بين الروسية وانكلترة كالسفينة بين عاصفتين، فلجأت إلى الثانية رجاء أن تشد أزرها، وتؤيد أمرها، فكانت كالمستجير بالنار من الرمضاء، إذ استولت انجلترة على أحسن جزائرها، وقبضت على زمام الإدارة في بلادها بين داخلية ممزقة بالفتن وخارجية مشوهة بالعداوة والإحن".

ومن كتاباته المسجوعة قوله: "لقد سكن الهواء، وفتر الماء، ووقعت سهام الشمس على الرأس، وثقلت وطأة الليل على النفس، فما لطلاب الهناء سوى الخلاء، وما لإخوان الصفاء غير الفضاء، فاهجر هواجر الحواضر، وذر مفاسد المحاشد، وسر بي بسرب الآداب، وصحبة أولى الألباب، نلتمس في الجبال نسيماً بليلاً، وفي الأودية ظلاً ظليلا".

وقد تخلص أديب اسحق من السجع في نثره الصحفي، بل وذهب إلى ضرورة التخلص منه، والكتابة بأسلوب النثر المرسل، وربما كان ذلك بتأثير من أسلوب أستاذه جمال الدين الأفغاني.

أما الشيخ محمد عبده، تلميذ الأفغاني الوفي، فقد نشر أول مقالة له في جريدة الأهرام المصرية في ١٨٧٦/٩/٢، تحية للجريدة، جاء فيها[٢]:

"إنه لما نظر لدى كل قاصٍ ودانٍ، واشتهر بين بني نوع الإنسان، أن مملكة مصر كانت في سالف الزمان، مملكة من أشهر الممالك، وكعبة يؤمها

١- نقلاً عن : عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص٥٧-٧٦.
٢- المرجع السابق، ص٦٤.

كل سالك وناسك، وإذا كانت قد اختصت بتربية العلوم، وبث المعارف المتعلقة بالخصوص، والعموم، وانفردت بالبراعة في الصنائع، والابتكار في أنواع البدائع، فكان أبناء العالم إذ ذاك ينتدون نداها، ويستجدون جداها...".

والسطور السابقة تعكس أسلوب الشيخ محمد عبده في بدايات كتاباته، حيث كان للسجع مكانته في قلوب الناس، إذ يدل -عندهم- على قدرة الكاتب وتمكنه وبراعته، لكن الشيخ عدل عن هذا الأسلوب بعد أن مكّن لنفسه في عالم الكتابة، وذلك من خلال جريدة "الوقائع المصرية" حيث تحول إلى معالجة موضوعات حية، ومركزاً على المعاني أكثر من الألفاظ، وهو -كما يقول عمر الدسوقي(١)- "وإن عدل عن السجع إلا أنه آثر الازدواج، فأتت جمله متناسبة في الطول من غير قافية، وفي ترادف صوتي، كما نراه عمد إلى البساطة في التعبير حتى يفهمه أكبر عدد من القراء، فترك استعمال الكلمات الغريبة، وتكلف الخيال والاستعارات والتشبيهات، كما نرى في هذه المقالات كثيراً من الكلمات العامية".

وقد تناول الشيخ محمد عبده في هذه المرحلة بعض العيوب الاجتماعية كالجهل وفائدة العلم والربا، وفي مقالة له عن الرشوة يقول(٢): "قد تقرر في عقول جهلة العوام أن الرشوة هي السبب الوحيد للخلاص من أية جريمة يرتكبونها، فيقدم منهم على ما يخالف الأصول المتبعة، أو يخل بالأمن والسكينة، أو يهتك حرمات الحقوق، اتكالاً على ما يضمره في نفسه، من أن الرشوة كافية للنجاة من العقاب، أو الحصول على غرضه بأي وجه كان...".

١- المرجع السابق، ص٦٥-٦٦.

٢- المرجع السابق، ص٦٦.

وتبدو حقيقة "لكل مقام مقال"، إذ نجد للشيخ محمد عبده أسلوباً مغايراً في رسائله الإخوانية التي تختلف عن أسلوب مقالاته الصحفية، حيث نراه يهتم بعبارته وتصوير مشاعره بشكل يعكس ذوقه الأدبي، وموهبته الشعرية، وبخاصة في كتاباته الوصفية.

ففي إحدى رسائله وهو في سجن القاهرة، يكتب لبعض أصدقائه قائلاً[1]: "رأيت نفسي اليوم في مهمه لا يأتي البصر على أطرافه في ليلة داجية غطى فيها وجه السماء بغمام سوء، فتكاثف ركاماً، لا أرى إنساناً، ولا أسمع ناطقاً، ولا أتوهم مجيباً، أسمع ذئاباً تعوى وسباعاً تزأر، وكلاباً تنبح، كلها يطلب فريسة واحدة وهي ذات الكاتب".

المرحلة الثالثة :

في هذه المرحلة شهدت بعض البلدان العربية ظهور الصحف الحديثة التي عكست نوعاً من التجديد في ظل ظروف الاحتلال الأجنبي بعامة، والإنجليزي في مصر على وجه الخصوص، حيث برز مصطفى كامل ولطفي السيد والشاعر خليل مطران، وقد تأثرت هذه المدرسة الصحفية بالميول والاتجاهات القومية والوطنية والحزبية المضادة للاحتلال.

وقد أدى ظهور الأحزاب السياسية إلى إصدار العديد من الصحف، إذ أصدر الحزب الوطني في مصر جريدة "اللواء" التي كانت مجالاً خصباً لكثير من الكتاب، وأبرزهم مصطفى كامل، كما أصدر حزب الأمة جريدة "الجريدة" التي حفلت بمقالات لطفي السيد وغيره من الكتاب.

١- المرجع السابق، ص٧٣.

ومما لا شك فيه، أن هذه الصحف قد أحدثت تحولاً كبيراً في من فن المقالة، حيث حفلت بالعديد من المقالات التي تعددت أغراضها، وتنوع كتابها.

فمما كتبه مصطفى كامل في "اللواء" رداً على منتقديه ما يلي: "أما دعواكم أن الوطنيين المصريين يريدون الانتقال من استبداد إلى استعباد، وأنهم يطلبون خروج الإنجليز من مصر ليدخلوا تحت حكم جديد، فهي دعوى لا يقبلها ذو لب، ولا يسلم بها أحد من العقلاء، فإننا نطلب استقلال وطننا، وحرية ديارنا، ونتمسك بهذا المطلب إلى آخر لحظة من حياتنا"(١).

ويعد عبد الله نديم من أبرز خطباء وكتاب هذه المرحلة، إذ اتسمت كتاباته بالطابع السياسي، وأنشأ جريدة أسبوعية سماها "التنكيت والتبكيت" ظاهرها الهزل المضحك، وباطنها الجد الأليم، ثم استبدل بها "الطائف"(٢).

وجدير بالذكر أن عبد الله نديم كان مولعاً بالأدب منذ صغره، ولكنه كان في شعره ونثره مقلداً، لهذا نجد كتاباته في "التبكيت والتنكيت" يغلب عليها نهج المقامة المتمثل في الاحتفاء بالسجع والمحسنات البديعية، ففي رسالة لصديق له اشتغل بالخرافات، يقول نديم(٣): "لا حول ولا قوة إلا بالله، استبه المراقب باللاه، واستبدل الحلو بالمر، وقدم الرقيق على الحر، وبيع الدر بالخزف، والخز بالخشف، وأظهر كل لئيم كبره، إن في ذلك لعبره، سمعاً سمعاً، فالوشاة إن سمعوا لا يعقلوا، ويحبون أن يحمدوا بمالم يفعلوا، فكيف تشترون منهم القار في صفة العنبر، وقد بدت البغضاء من أفواههم، وما تخفي

١- جريدة اللواء بتاريخ ١٨٩٢/٦/٩، نقلاً عن: عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، مرجع سابق، جـ١، ص٩٣.

٢- للمزيد، انظر: المفصل، مرجع سابق، ص٦٠٧-٦٠٨.

٣- نقلاً عن: عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص٩١.

صدورهم أكبر، وكيف تسمع الأحباب لمن نهى منهم وزجر، وقد جاءهم من الأنباء ما فيه مزدجر".

والنص السابق يعكس ولع نديم بالسجع والمحسنات، ومهارته اللغوية التي تمثلت -على نحو ما نرى فيما سبق- في إيرادة في نهاية كل سجعه آية قرآنية تنسجم مع السجعة في موسيقاها وتلتئم معها في جرسها، وإن عكس ذلك كله تكلفه في الكتابة، فقد عمد -علي سبيل المثال- في بعض كتاباته إلى إيراد مجموعة من السجعات، كل اثنتين منها متشابهتان في القافية، وفي ختامها سجعة من قافية مختلفة، ثم يكرر هذه القوافي بالترتيب الذي ساقها بها أولاً.

لكن نديم عدل عن ذلك كله بعد اشتغاله بالصحافة، وتعكس كتاباته في "التبكيت" أسلوباً مرسلاً فيه قوة وجزالة، بالإضافة إلى معالجة موضوعات تتعلق بمشاكل المجتمع وأمراضه المختلفة، الأمر الذي وسم أسلوبه بالمرونة، وفكره بالدقة.

ففي مقال ذي سمة رمزية لما تعايشه بلاده، كتب نديم قائلاً[1]: "كان هذا المصاب صحيح البنية، قوي الأعصاب، جميل الصورة، لطيف الشكل، ما رآه فارغ إلا صبا، ولا سمع بذكره بعيد إلا طار شوقاً، ... وقد مات في حبه جملة من العشاق، الذين خاطروا في وصله بالأرواح والأموال، وكلما وصل إليه واحد سحره برقة ألفاظه، وعزة لا يشاركه فيها مشارك، وهو غزال في الخفة، وغصن في اللين، وبدر في البهجة، وجنة في المنظر، تمر عليه الدهور فتزيده حسناً، وتتوالى عليه العشاق فتزداد هياماً، وأهله فرحون بهذا الفريد، والطالع السعيد، يعشقون الموت في حياته، وقد اتفقوا على توحيد كلمتهم في حفظه...".

١- نقلاً عن : عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص٩٤.

فأسلوب عبد الله نديم في السطور السابقة أسلوب سهل، لا تعقيد فيه أو غموض، انتقى فيه ألفاظه انتقاء، واتسمت جمله بالقصر والازدواج والسجع غير المتكلف، كما يلاحظ اعتماده على ترادف الجمل على المعنى الواحد.

وقد كتب عبد الله نديم بعض مقالاته بأسلوب عامي، عكس خبرته في استخدام الكلمات الدارجة العامية، واتجاهه في مخاطبة كل قوم بما يفهمون.

لكن صحيفة "الأستاذ" التي أصدرها بعد عودته من المنفى، عكست اهتمام نديم البالغ بالسياسة والقضايا العامة، كما اتسم أسلوبه فيها بالترسل وترك السجع إلا ما جاء بغير تكلف، حيث آثر نديم الأسلوب المرسل السهل، دون أن يلجأ إلى الازدواج أو الترادف الصوتي على نحو ما جاء في كتاباته في جريدة "التبكيت".

وهكذا بدأ نديم كتاباته متأثراً بمدرسة الصنعة والبديع، ثم تحول إلى النثر المرسل والأسلوب الصحفي، وإن كانت رسائله لم تخلُ من السجع والبديع، والأمر الذي لا شك فيه أن كتاباته قد أصبحت مثالاً يسير على نهجة العديد من الكتاب والمحررين في عصره، وبعد عصره.

وإذا انتقلنا إلى الشام في تلك المرحلة وجدنا إبراهيم اليازجي الذي عرف بأبحاثه اللغوية، إلا أن احترافه للصحافة دفعه لتأسيس وإصدار مجلة "البيان"، وكان مولعاً بالسجع كأقرانه من أدباء الشام آنئذ، ومن مقالاته عن الحرب[1]:
"الحرب مناجزة المتخاصمين بالسلاح طمعاً في جر مغنم، أو دفعاً لمغرم، فهي هجوم ودفاع، وسطوة وامتناع، فطر عليها الإنسان، لما في طبعه من الأثرة

١- السابق، ص٩٧-٩٨.

والعدوان، ونزعت إليها القبائل والممالك في كل زمان ومكان على ما يصحبها من نهب الأعمار وهدر الدماء،واستباحة الذمار وجوائح البلاء، وما تجد وراءها من البوار والجوع والوباء..." .

وهكذا نلاحظ سمات أسلوب اليازجي من خلال السطور السابقة، إذ يكثر فيه الخيال التفسيري من الاستعارات والتشبيهات، كما يتضح التكلف في كثير من صوره وأخيلته.

أما الشيخ نجيب حداد[1] فكانت كتاباته تتردد بين السجع، وهو الغالب عليه، وبين الترسل، وفي كلٍ كان أسلوبه رصيناً ذا خيال شاعري.

فمن كتاباته ذات الطابع السجعي ما جاء في حديثه عن الفقير والغني حيث قال: "وقل للغني المترف السارح في مراتع نعمائه، الساحب ذيل الاعتبار على بني الإنسان نظرائه، المتقلب في أعطاف النعمة والهناء، لا يحس بما في الدهر من شقاء، الراكب الخيل الجياد تجري به عنقا، السابح في بحار الغنى والترف يكاد يشكو فيها غرقا، النائم على حشايا من الحرير والدمقس الناعم، المتنعم بما لديه من ملذات الحياة بين المشارب والمطاعم: قف هذا النظر الذاهب في السماء قليلاً، ومل بتلك النعمة التي تجر من فضول أثوابها ذيولاً على فقير يسأل منك رحمة، ويسترحم عنك سولا، ولا تمش على الأرض مرحاً إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولا" .

والشاهد السابق، على ما فيه من سجع نراه مقبولاً، إذ فيه قوة في الأداء، وبراعة في الوصف.

١- السابق، ص٩٨ وما بعدها.

وللكاتب نفسه أسلوب أدبي آخر لا يعتمد فيه على السجع، وإنما ينتقي كلماته من حيث دقتها في الأداء، وجرسها وتلاؤمها مع أخواتها في الجملة، ومن ذلك مقاله "الخادم والمخدوم"، وفيه يقول: "متى ترى الرجل مطرقاً مهموماً، يفكر في مستقبل أيامه، وحزيناً كئيباً يحسب لغده قبل عامه، ويحرص على صحته كما يحرص على رأسماله، إذ لا مال له سواها، وهو مع ذلك ينفقها عرقاً يسيل من ثنايا الجبين العابس، ونوراً ينبعث من حدقة تلك العين الكليلة، وفكراً تقسم بين عمله المندوب إليه بدافع المعيشة والاحتجاج، وبين عيلته المدفوع إليها بدافع الحنو والتسخير، فقل هذا هو الخادم رب البيت والأولاد يعمل لطعام اليوم من شغل اليوم، ويسأل السلامة للغد ليعمل في الغد، ولا أمل له من هذه الحياة الدنيا سوى مخدوم يأوى إليه، وعافية يستعين بها عليه، وصبية صغار يرجو أن يقوى على قوتهم وسد حاجاتهم، قبل أن يرجو لهم بلوغ الشباب، ويؤمل منهم النفع والإسعاف".

ولا تخلو الفقرة السابقة من السجع، إلا أنه سجع مستساغ، وقد أدت الجمل معناها، وجاءت منبعثة عن عاطفة الرحمة والشفقة.

وقد ظل فن المقال، إن لم يكن النثر بشتى فنونه، في العراق يسير على نهج المقامات، ولم يشهد تطوراً ملحوظاً على نحو ما كان عليه قرينه في مصر والشام، لا في أساليبه ولا في موضوعاته، كما ظل النثر الصحفي العراقي متأخراً في تطوره إذا ما قورن بنظيره في مصر والشام، وربما يرجع ذلك إلى تأخر الطباعة في هذا البلد، بالإضافة إلى الحكم التركي المباشر، فأول صحيفة عراقية كانت "الزوراء" عام ١٨٦٩، وقد أصدرها الوالي التركي مدحت باشا باللغتين التركية والعربية، كما ظهر معها صحيفتان حكوميتان هما: "الموصل" عام ١٨٨٥، و "العبرة" عام ١٨٩٥، وقد سيطرت الحكومة التركية

على هذه الصحف الثلاث، مما أدى إلى عدم ازدهار النثر من جانب، وقلة الأقلام الحرة من جانب آخر.

وموجز القول في فن المقال، والنثر بعامة، في العراق، إنه ظل أسيراً لقيود الماضي، وعاني من قيود البديع والزخارف ناهيك عن الضحالة والركود، والبعد عما يحيط به من أحداث.

ونظرة عامة على المقال خلال القرن التاسع عشر نجده قد حقق قدراً كبيراً من التطور، حيث تميزت ثلاثة أنواع منه، لكل منها خصائصه، وهي المقال الأدبي، والمقال الاجتماعي، والمقال السياسي، كما لعبت الصحافة والأحداث الجسام التي مرت بها المنطقة العربية دورها في نهضة هذا الفن، إذ شهدت مصر الثورة العرابية، وقدوم جمال الدين الأفغاني وما أحدثه من أثر بالغ في فن المقال.

ومن جانب آخر عملت الصحافة الأدبية على إحياء التراث العربي القديم من خلال نقولها عنه ودراسته وتحقيقه، كما أمدت الأدب الحديث بترجماتها عن الغرب في مجالات الأدب والعلم والفن، الأمر الذي عجل ببلوغ الأسلوب الأدبي إلى مرحلة النضج؛ العقلي والوجداني، فاضتت منه نبرة الخطابة، وتوارت عنه -تدريجياً- المحسنات والزخارف اللفظية، وإن ظلت آثار السجع عالقة به حتى أوائل القرن العشرين.

قلنا إن ثمة ثلاثة أنواع من النثر قد نمت وترعرعت واشتد عودتها وهي: النثر الأدبي والاجتماعي والسياسي[1].

١- عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص١٠١ وما بعدها، وانظر كذلك: أحمد الأسكندري وآخرون، المفصل في تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص٥٨٧ وما بعدها.

أما النثر الأدبي -وضمنه المقال- فقد تجددت موضوعاته، حيث ولج في موضوعات كانت من خصائص الشعر وحده، كوصف الحرب والطبيعة والعواطف، وقد اقتضى هذا النوع تأنقاً في اللفظ، وجودة في السبك، وتفتيقاً للمعاني، ومعرفة بأسرار اللغة، وحساً مرهفاً، وذوقاً رقيقاً، وفطنة إلى مواطن الجمال.

وأما النثر الاجتماعي فهو نتيجة نمو الوجدان الاجتماعي بشكل محسوس، والتخلص من الروح الراكدة الهامدة، ومن ثم يستوجب تخلصاً من الزخارف، وصحة في العبارة، ومنطقاً في إيراد الحجج والبراهين، وبعداً عن التهويل، ودقة في التفصيل، وذلك لطبيعته في معالجة قضايا الواقع، والبعد عن التحليق في آفاق الخيال.

وأخيراً كان النثر السياسي الذي اتسم بالوضوح والسهولة، إذ هو في الغالب يخاطب الجماهير وليس قاصراً على الخاصة من ذوي الثقافة والعلم، ولا يلتزم هذا النوع الاعتماد على المنطق، ولا عمقاً في المعاني، ولا احتفاءً بالأسلوب، أو انتقاءً للألفاظ، أو جنوحاً إلى الخيال، وإن وجد ذلك عند بعض الأدباء.

فالنثر السياسي إذن يعمد إلى شيءٍ من الخطابة، وإلى التصوير السريع الذي ليس فيه تحقيق علمي مبني على الاستقراء، أو مقدمات وافية، كما يلاحظ فيه التكرار بشكل واضح.

المرحلة الرابعة :

وَفيها تأسست المدرسة الحديثة في الصحافة خلال الحرب العالمية الأولى، وفيها عصفت الأحداث بالأمة العربية، وكانت ثورة الشعب المصري بزعامة سعد زغلول عام ١٩١٩ ، حيث لعبت الصحافة آنذاك دوراً بارزاً في الأحداث من

خلال المقالات الأدبية التي حملت أعباء المرحلة، فكانت صحيفة "الاستقلال" وشارك في تحريرها طه حسين، وجريدة "السياسة" لمحمد حسين هيكل، وقد تميزت مقالات تلك الفترة بالعمق الفكري، والتحليل الواعي، وعكست وعي أصحابها ومنطقهم وقوة إقناعهم، وكلها سمات تميز المقال وتعد من أبرز خصائصه.

ولما كانت هذه المرحلة ذات ثقل كبير في مسيرة تطور النثر بعامة وفن المقال بخاصة، وحيث إنها استمرت لعدة عقود، حتى أرخ البعض لنهايتها بهزيمة العرب أمام إسرائيل عام ١٩٦٧(١)، فإننا سنتوقف عند أبرز كتابها وأعلامها.

وبداية، أود الإشارة إلى ظهور ثلاثة اتجاهات أسلوبية تقاسمت أقلام كتّاب النثر بشكل عام، وذلك على النحو التالي(٢):

أولاً : الاتجاه المحافظ البياني، أو ما يسمى بطريقة المنفلوطي، ويمثله مصطفى لطفي المنفلوطي، وطه حسين، وأحمد حسن الزيات، وأبرز السمات الأسلوبية لهذا الاتجاه تتجسد في البعد عن التكلف والتقليد، والاهتمام بحسن الصياغة، وجمال الإيقاع، والاهتمام بالجانب العاطفي، والميل إلى السهولة والترسل، والعزوف عن التعقيد والمحسنات، باستثناء السجع المطبوع، الذي يأتي بين حين وآخر للإسهام في موسيقي الصياغة.

١- حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص١٤١.

٢- حول هذه الاتجاهات، وأعلامها، وسماتها، انظر : أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، مرجع سابق، ص١٦٥ وما بعدها؛ أحمد الاسكندري وآخرون، مرجع سابق، ص٦٠٤-٦٠٥؛ نجمة إدريس، آفاق الأدب الحديث، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٨، ص٦٠ وما بعدها، شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة ١٩٦١، ص٢٣٣، عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص٢٤٩ وما بعدها.

وأصدق الكتابات تمثيلاً لهذه الطريقة كتابات المنفلوطي التي شهدتها صفحات جريدة "المؤيد" التي كان يصدرها الشيخ علي يوسف، والتي جمعها في ثلاثة مجلدات باسم "النظرات"، وتنوعت موضوعاتها بين الأدب والاجتماع والأخلاق.

وقد سادت هذه الطريقة خلال فترة حياة المنفلوطي، وبعدها أيضاً، إذ كان أسلوبها يشد القراء، مع أنها لم تكن هي الطريقة المثلى لكتابة المقالة، إذ ثمة مآخذ عليها نحو التركيز على الاهتمام بالأسلوب، وتواضع الجانب الفكري فيها، والإسراف في إثارة العواطف واصطناع المآسي، وعدم الدقة اللغوية أحياناً، بالإضافة إلى الميل إلى الترادف دون حاجة إلى ذلك، وتسرب بعض الصيغ القديمة إليها.

ومن نماذج مقالات المنفلوطي في كتاب "النظرات" وتحت عنوان: "أيها المحزون" كتب المنفلوطي قائلاً:

"إن كنت تعلم أنك قد أخذت على الدهر عهداً أن يكون لك كما تريد في جميع شئونك وأطوارك، وألا يعطيك ولا يمنعك إلا كما تحب وتشتهي؛ فجدير بك أن تطلق لنفسك في سبيل الحزن عنانها كلما فاتك مأرب، أو استعصى عليك مطلب، وإن كنت تعلم أخلاق الأيام في أخذها وردها، وعطائها ومنحها، وأنها لا تنام عن منحة تمنحها، حتى تكر عليها راجعة فتستردها، وأن هذه سنتها وتلك خلتها في جميع أبناء آدم، سواء في ذلك ساكن القصر وساكن الكوخ، ومن يطأ بنعله هام الجوزاء، ومن ينام على بساط الغبراء؛ فخفض من حزنك، وكفكف من دمعك، فما أنت أول غرض أصابه سهم الزمان، وما مصابك بأول بدعة طريفة في جريدة المصائب والأحزان.

"أنت حزين لأن نجماً زاهراً من الأمل كان يتراءى لك في سماء حياتك، فيملأ عينيك نوراً، وقلبك سروراً، وما هي إلا كَرَّة الطرف إن افتقدته فما وجدته، ولو أنك أجملت في أملك، لما غلوت في حزنك، ولو أنك أنعمت نظرك فيما تراءى لك، لرأيت برقاً خاطفاً، ما تظنه نجماً زاهراً، وهناك لا يبهرك طلوعه، فلا يفجعك أفوله".

"أسعد الناس في هذه الحياة، من إذا وافته النعمة تنكر لها، ونظر إليها نظر المستريب بها، وترقب في كل ساعة زوالها وفناءها، فإن بقيت في يده فذاك، وإلا فقد أعد لفراقها عدته من قبل".

"لولا السرور في ساعة الميلاد، ما كان البكاء في ساعة الموت، ولولا الوثوق بدوام الغنى، ما كان الجزع من الفقر، ولولا فرحة التلاق، ما كانت ترحة الفراق[1]".

وفي (النظرات) -أيضاً- كتب المنفلوطي تحت عنوان: (الشهيدتان)[2]:

"لم تغتمض عيناي ليلة أمس، لأنني بت أسمع في الدار الملاصقة لبيتي أنين أمرأة متوجعة، تعالج هما ثقيلاً، وتشكو مرضاً أليماً، ويخيل إليّ أني لا أسمع بجانبها معللاً يعللها، ولا جليساً يتوجع لها، فلما أصبح الصباح ذهبت إليها، فإذا قاعة صغيرة مظلمة لا تشتمل على أكثر من سرير بال يتراءى فوقه شبح ماثل من أشباح الموتى، فترفقت في مشيتي حتى دنوت منها، وكأنها شعرت بمكاني فحركت شفتيها تطلب جرعة ماء، فأسعفتها بها. فاستفاقت

١- مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات، القاهرة، ط١٦، ١٩٥٧، جـ١، ص٦٠، نقلاً عن: أحمد هيكل، مرجع سابق، ص١٦٨-١٦٩.

٢- نقلاً عن: نجمة إدريس، مرجع سابق، ص٦٥-٦٨.

قليلاً، فوقفت بجانبها أسائلها عن خطبها، فأنشأت تقص عليَّ قصتها بصوت خافت متقطع كنت كأني أنتزعه من بين ما ضغيها انتزاعاً وتقول:

زوجني أبي منذ سنوات من رجل مزواج مطلاق، لا يكاد يصبر على امرأة واحدة عاماً واحداً، ولو كان للفتاة رأي في نفسها من دون رأي أوليائها لعرفت كيف أحسن الاختيار لنفسي، بل لو لم يكن في الأمر إلا أن أتبتل كما تتبتل الراهبات، أو أتزوج زواجاً ينتهي بي إلى هذا المصير، لكان لي في الرهبانية رأي غير ما يراه النساء جميعاً، ولكنني عجزت فأذعنت، وحملت إليه فاستقبلني بأحسن ما يستقبل الزوج الكريم أحظى نسائه لديه، وأكرمهن عليه، فكان يريبني من ذلك ما يريب الفريسة من ابتسامة الأسد، وكنت أنتظر يوم الفراق كما ينتظر المجرم يوم القصاص، فما أفقت من صرعة النفاس حتى علمت أنه خطب فتزوج فبنى وإنني أصبحت في المنزل وحيدة منقطعة لا مؤنس لي إلا طفلتي الصغيرة فجزعت عند الصدمة الأولى، ثم نزلت على حكم القضاء الذي لا أملك رده ولا أعرف وجه الحيلة فيه، واحتملت طفلتي إلى بيت أبي فوجدته مريضاً مشرفاً، فبكى رحمة بي، واستغفرني من ذنبه إلي فغفرته له، وما هي إلا أيام قلائل حتى مضى لسبيله مفجوعاً برزئي الذي نزل بي، فعلمت أن الدهر قد سجل علي في جريدة الشقاء أياماً طوالاً لا أعلم متى يكون انقضاؤها، ولا أدري ما الله صانع فيها، فظللت أستكتب الناس الكتب إلى ذلك الرجل أسأله القوت، لأستعين به على تربية طفلته، أو التسريح، عسى أن يبدلني الله خيراً منه زكاة وأقرب رحما، فضن بالأولى واستعظم الأخرى، فلم أر لي سبيلاً غير سبيل العمل، فلبثت بضع سنين ساهرة الليل، قائمة النهار، أستقطر الرزق من سم الخياط، فلا أبلغ منه الكفاف.. حتى نال مني الجهد.. فذهبت بمعضلة من الأدواء خرجت لها عن كل ما أملك من حيلة وذخيرة.. وكسوة وآنية، وأصبحت

لا أملك درهماً أبتاع به قارورة الدواء، ولا مزقة أمسك بها قوائم هذا السرير المتداعي، ولم يقنع الدهر مني بذلك حتى رماني بالداهية الدهياء التي يصغر بجانبها كل عظيم من خطوبه ونكباته، فقد كتبت إلى ذلك الرجل منذ شهر أصف له حالتي وأفضي إليه بذات نفسي وأسأله أن يمدني وابنتي بقليل من القوت نمسك به تلك الصبابة التي أبقتها خطوب الأيام وأرزاؤها من أعظمنا وجلودنا، ولبثت أترقب رجع الكتاب كما يترقب الغريق سواد السفينة، فإني لجالسة منذ أيام على هذا المقعد أعد على الدهر ذنوبه إلي وسيئاته عندي، فلا أفرغ من عقد إلا إلى عقد، ولا أنتهي إلا إلى حيث أبتدئ، وقد أجلست طفلتي بين يدي أتطلع إلى وجهها الساطع في ظلمات تلك الخطوب كما يتطلع الملاح في ظلمات بحره إلى نجمة القطب.. إذ هجم علي ذلك الظالم الجبار فاختطف ابنتي من بين يدي من حيث لا أملك دفعاً لما نابني، ولا أجد ما أذود به عن نفسي، إلا زفرات لا يسمعها سامع، وعبرات لا يرحمها راحم، فشعرت كأن سهم الدهر الذي كان يروغ قبل اليوم هاهنا وهنا.. قد أصاب في هذه المرة المقتل، فبت ليلتي كما يجب أن تبيت امرأة بائسة معدمة قد فجعها الدهر بكل ما تملك يدها وبكل ما تتعلق به آمالها، فأصبحت لا تجد أمامها يداً تنبسط إليها، ولا عينا تبكي عليها، وقد مر بي على ذلك نيف وعشرون ليلة لا يرقأ لي دمع ولا يهدأ بي مضجع، حتى إذا اختلست من يد الظلام نعسة تراءت لي تلك الفتاة في نومها كأنها صارخة باكية تهتف باسمي، وكأن أباها يوسعها ضرباً وتعذيباً، وكأنني أحاول استنقاذها مما هي فيه فلا أجد إليها سبيلاً، وهأنذا أشعر أن سحابة الموت تغشى على بصري. وإني مفارقة هذا العالم قبل أن القي على ابنتي نظرة أتزود بها منها قبل أن أفارق هذه الدار.

وما وصلت من حديثها إلى هذا الحد حتى جرضت بريقها وتتابعت أنفاسها وشطر بصرها، فجثوت عند سريرها أدعو الله لها أن يعينها على أمرها،

ويمدها برحمته وإحسانه، فإني لكذلك، وقد استغرقت في هذا المشهد الذي بين يدي استغراق العابد في هيكله، إذ رأيت من خلال الدموع التي كانت تزدحم في عيني شبحاً منتصباً عند باب الغرفة فتأملته فإذا رجل يمسك بيده فتاة صغيرة، فتقدمت نحوه فرأيته خاشعاً مستكيناً ينظر إلى فتاته نظرات الوجد والرحمة، والفتاة كأنها خرقة بالية لا يتحرك بها عضو، ولا ينبض بها عرق، فقلت: من أنت، وماذا تريد؟ قال: أنا زوج هذه المرأة ووالد هذه الفتاة، قلت: لعلك جئت تستغفرها من ذنبك إليها في التفريق بينها وبين ابنتها؟ قال: يا سيدي مازالت الفتاة مذ فارقت أمها تبكي عليها بكاءاً مراً، وتهتف باسمها في يقظتها ومنامها، حتى سقطت مريضة لا ينفعها طب، ولا ينجع فيها دواء، فلما رأيت أن الأمر قد وصل بها إلى هذا الحد جئت بها إلى أمها أرجو أن تجد بين ذراعيها شفاء من دائها، قلت: ذلك موكول إلى القضاء، ولا يعلم الغيب إلا الله، ثم تقدمت نحو الفتاة فرأيتها تجود بنفسها، فاحتملتها برفق حتى وضعتها بين ذراعي أمها، فما هو إلا أن هتفت الفتاة بأمها، والأم بفتاتها، حتى فاضت نفساهما معا، كأنما كانتا من الردى على ميعاد!

الآن وقد عدت من دفن تينك الشهيدتين، وجلست لكتابة هذه السطور، أشعر أن نفسي تسيل من بين جنبي حزناً على تلك المرأة المسكينة، لا بل حزناً على جميع البائسات من النساء اللواتي يقتلهن الرجال كل يوم صبراً بسيف الطلاق الماضي، من حيث لا يجدن راحماً يرحمهن، ولا ثائراً يثأر لهن).

ثانياً: الاتجاه التقليدي المحافظ، وقد تمسك أصحابه بالتراث، فراحوا يصطنعون السجع على نهج أسلوب المقامات، وإن تعددت موضوعاتهم على نحو ما نجد عند أصحاب "الاتجاه المنفلوطي" فكتبوا مقالاتهم الأدبية والاجتماعية والسياسية، لكنهم التزموا الكتابة التقليدية حيث السعي لإبراز

البراعة في الحيل اللفظية والمحسنات البديعية والقدرة على حوك الألغاز، وفهم الأحاجي، وقد أرجع الدكتور أحمد هيكل[1] وجود هذا الاتجاه إلى امتداد تأثير السجّاعين الشكليين، والتشبث الشديد بالتراث وبفن المقامات، ومحاولة بعض الشعراء كتابة نثر فيه بعض خصائص الشعر.

ومن أبرز أعلام وكتّاب هذا الاتجاه الشاعر أحمد شوقي في كتابه "أسواق الذهب"، وتوفيق البكري في كتابه "صهاريج اللؤلؤ".

فمن "أسواق الذهب" تبرز بضاعة أمير الشعراء المزجاة، ومنها تحت عنوان (المال)[2]:

"يا مال الدنيا أنت، والناس حيث كنت، سحرت القرون، وسخرت من قارون، وسعرت النار يانيرون، تعود الحقد أن يحالفك، وكتب على الشر أن يخالطك ويؤالفك، الفتنة إن حركتها اتقدت، وإن تركتها رقدت، والحَرْب وهي الحرَب، تبعثها ذات لهب، منك الرياح ومن الحطب، تُزرى بالكرام، وتُغرِى بالحرام، وتضرى بالإجرام، فقدانك العُرّ والضر، ونكد الدنيا على الحر، حالك وحال الناس عجب، تملكهم من المهد ويقولون: أصبنا وملكنا، وترثهم عند اللحد، ويقولون: ورثنا وتركنا، من عاش قوموه بما ملك، ومن هلك، تساءلوا: كم ترك؟ المحروم من أوثقك، والضائع من أطلقك، وهما فقيران، من جمعك ومن فرقك، كثيرك همّ، وقليلك غم، ومع التوسط الخوف والطمع، والحرص والجشع؛ حذر النفاد، ورغبة في الازدياد، الملك سوقة إذا نزل إليك، والسوقة ملك إذا علا عليك. أرخصت الجمال، ونقصت الكمال، وخطبت لهجن الرجال

١- تطور الأدب الحديث في مصر، مرجع سبق ذكره، ص١٦٩.

٢- أحمد شوقي، أسواق الذهب، دار الهلال، القاهرة، ١٩٣٢، ص٦٧، نقلاً عن : أحمد هيكل، المرجع السابق، ص١٧٠-١٧١.

ربات الحجال، صويحباتك هن المفضلات، وغيرهن المتروكات المعطلات، العريان من ليس له منك سترة، والمستضعف من ليس له منك قدرة، فسبحان من قهر بك الخلّق، وقهرك برجال الخُلق".

وأما صهاريج البكري، فنسوق منها هذه القطرات، تحت عنوان "العزلة"(١):

"... وأما الأخلاء، والصحب والسُّجراء [جمع سجير، وهو الخليل الوفي]، فحسبك من رجل عون في كل أمر لم ترده، ونصير في كل مطلب لم تقصده، فإن عرض لك بعض الحاج، فالعلوي يسترفد الحجاج، ماء يتلون بلون الإناء، ونيلوفر يدور مع الشمس في الإصباح والإمساء، إن جُدِدت فإليكن أو شقيت فعليك، مدحٌ مع المادح، وقدح مع القادح.

والقوم من يلق خيراً قائلون له ... ما يشتهي، ولأم المخطىء الهبلُ

أجسام متدانية، وقلوب متنائية، وإن كان خبر سوء فحماد الراوية. حدث عن البحر ولا حرج، مئذنة في ظاهر مستقيم وباطن معوج.

له لطف قول دونه كل رقية ... ولكنه في فعله حية تسعى

وأما أبناء السامة [الذهبُ والفضة]، فإن أحدهم غادة ينقصها الحجاب، ينظر في المرآة ولا ينظر في كتاب، إنما هو لباس على غير ناس، كما تضع الباعة مبهرج الثياب على الأخشاب.

وهل ينفع الوشى السحيب مضللا ... وإنْ ذكوت في القوم قيمته خزي

١- محمود توفيق البكري، صهاريج اللؤلؤ، ط٢، د.ت، ص١٤٢ وما بعدها، نقلاً عن : أحمد هيكل، مرجع سابق، ص١٧١-١٧٢.

رماد تخلف عن نار، وحوض شُرب أوله ولم يبق منه غير أكدار، آباء وأحساب، وحال كشجر السَّلْجم [بنات] أحسن ما فيه ما كان تحت التراب (ترى الفتيان كالنخل، وما يدريك ما الدخل) إلى رطانة بالعجمة بين الأعراب (أبرد من استعمال النحو في الحساب). (لو كان ذا حلية لتحول)، (وهل عند رسم دارس من معوّل).

وُقُحٌ تواصوا بترك البر بينهم نقول ذا شرهم بل ذاك بل هذا

ميسر يُلعب، ومالٌ يُسلب، وخدن يُخدع، وكلب يُتبع، وعطر ينفح، وفرس يضبح.

أبا جعفر ليس فضل الفتى إذا راح في فضل عُجأبه

ولا في فراهة برذونه ولا في نظافة أثوابه

دنيا موجودة، ونفس مفقودة، وعقل أسير، وهوى أمير. (اليوم خمر، وغداً أمر)، فبيناه غَنيٌّ يتملك، إذا هو فقير يتصعلك، قوت، كيلا تموت، ومن إيوان كسرى إلى بيت العنبكوت...".

ثالثاً : الاتجاه الموضوعي، ونعني به ذلك التيار الذي ظهر كرد فعل للاتجاهين السابقين، فلم يهتم أصحابه بتجويد الصياغة والبيان تكلفاً، ومن ثم تجافى عن لغة المقامات، حيث لم يكن هؤلاء من المتعلقين بالتراث، وإنما كانوا من المتأثرين بالحضارة الغربية، لذلك لم يقعوا فيما وقع فيه أصحاب الطريقة المنفلوطية من التجويد البياني، ولم ينحوا منحي البكري وشوقي وأتباعهما في حمل أعباء البديع، وإنما وجهوا جُلّ اهتمامهم إلى الجانب الفكري، ومالوا إلى الموضوعية واصطناع المنطق، والالتزام بالوضوح والدقة

والترسل الكامل، بالإضافة إلى ظهور آثار (التغريب) الثقافي والفكري واضحة في كتاباتهم.

ويمثل هذا الاتجاه أحمد لطفي السيد، وفي مقال له بعنوان: "غرض الأمة هو الاستقلال" كتب قائلاً[1]:

"استقلال الأمة في الحياة الاجتماعية، كالخبز في الحياة الفردية، لا غنى عنه، لأنه لا وجود إلا به، وكل وجود غير الاستقلال مرض يجب التداوي منه، وضعف يجب إزالته، بل عار يجب نفيه.. استقلال الأمة عمن عداها، أو حريتها السياسية حق لها بالفطرة، لا ينبغي لها أن تتسامح فيه أو أن تني في العمل للحصول عليه، بل ليس لها حق التنازل عنه لغيرها، لا بكله ولا بجزئه لأن الحرية لا تقبل القسمة ولا تقبل التنازل. فكل تنازل من الأمة عن حريتها -كلها أو بعضها- باطل بطلاناً أصلياً، لا تلحقه الصحة بأي حال من الأحوال، فلا جرم مع هذا المبدأ المسلم به عند علماء السياسة أن قلت: إنه يجب على الأمة أن توجه كل قواها -بغير استثناء- للحصول على وجودها، أي الحصول على الاستقلال..."

١- شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ١٩٦١، ص٢٥٧-٢٥٨.

المرحلة الخامسة:

وهي ما يطلق عليها مرحلة المقالة الصحفية، حيث تخلف المقالة الأدبية عن مكانتها للمقالة السياسية، ويؤرخ لها البعض[1] بحرب الأيام الستة عام ١٩٦٧، كما سطع نجم المقالة الاجتماعية على حساب الأدبية كذلك، وأصبح الأسلوب الصحفي الذي يعني بقصر العبارة، ويهتم بالمعنى، مع هجر المحسنات البلاغية واللفظية، هو الأسلوب الذي اتسمت به المقالة في هذه المرحلة وحتى الآن.

وكتاب هذه المرحلة لا يمكن إحصاؤهم، بل لا يمكن إحصاء الصحف العربية التي تصدر من المحيط إلى الخليج وتقدم لنا يومياً عشرات المقالات التي ربما تكاد تنفصل في شكلها، وأحياناً في موضوعاتها، عما سقناه في المراحل السابقة.

وفيما يلي نسوق بعض نماذج هذه المرحلة من أقطار مختلفة، لنلحظ أنها تتفق جميعاً في السمات التي أشرت إليها آنفاً.

وضمن نماذج المقالة الصحفية السياسية التي طغت على غيرها من أنواع المقال، سواء في عددها، أو في حجمها، كتب جهاد الخازن على صفحات جريدة الحياة تحت عنوان: "عيون وأذان" ما يلي[2]:

"يرتبط اسم جورج بوش الابن في العقل العربي بالحرب على العراق والحرب على أفغانستان، والحرب على الإرهاب، وحرب إسرائيل على الفلسطينيين، وحرب إسرائيل على لبنان، وحرب محتملة على إيران.

١- حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص١٤٣.

٢- جريدة الحياة، بتاريخ ٢٠٠٧/٤/٦، العدد (١٦٠٧٢).

بكلام آخر، جورج بوش الابن مارس، في ست سنوات وأشهر له في الحكم، قتل العرب والمسلمين، أو تهديدهم (هي جريمة عصابة الحرب بقيادة نائب الرئيس ديك تشيني، إلا أنني أتحدث عن جورج بوش لأن الرئيس يبقى الرئيس).

عندما ينهار أحد أحواض الصرف الصحي في قطاع غزة فيُقتل طفلان وأمرأتان وتتعرض المنطقة المجاورة كلها لخطر انتشار أوبئة قاتلة أتهم إدارة جورج بوش التي أطلقت يد آرييل شارون ضد الفلسطينيين، ثم حمت بالفيتو مجرم الحرب الآخر إيهود أولمرت وهو يقتل المدنيين اللبنانيين ويدمر البنية التحتية لبلادهم.

وعندما أقرأ أخبار الاقتتال الطائفي في العراق أتهم إدارة جورج بوش التي صنعت نظاماً طائفياً لم يعرفه العراق قبل الاحتلال، هل سمع القرّاء بقصة رجال الشركة الشيعية في تلعفر الذين أعدموا ٤٥ ولداً ورجلاً سنّياً برصاص في مؤخرة الرأس فيما كان القادة العرب يستعدون لقمة الرياض؟ رجال الشرطة هؤلاء هاجموا مناطق السنّة بعد حادث إرهابي استهدف الشيعة، وهم لو يكونوا سنّة محليين يرتكبون جريمة ويبقون في بيوتهم بقرب مسرحها، وهم من دون تفكير كانوا يستطيعون أن يستنتجوا أن الإرهابيين أرادوا من الهجوم على أهداف شيعية ان يقتتل الشيعة مع السنّة.

أُدين الإرهابيين في العراق إدانة مطلقة، وأُدين العمليات الانتقامية، فهي إرهابية أيضاً، ثم أُدين إدارة بوش التي أوجدت هذا الجو الطائفي في العراق.

ما سبق كله مقدمة، فنحن نربط إدارة بوش بما نعاني منها، غير أن للأميركيين أسباباً أخرى في معارضة هذه الإدارة، فهي تعتدي على حريات

الأميركيين وتخالف القوانين الأميركية، وإذا كانت تفعل ذلك بالأميريكين فلا عجب أن تفعل أضعافه بنا، والنتيجة أن الإدارة فقدت صدقيتها نهائياً بين الأميركيين وفي بلادنا.

هناك على الإنترنت موقع طريف باسم "كابوس قومي" يضم صورة لبوش وإلى جانبها ساعة إلكترونية تسجل العد العكسي لنهاية إدارة بوش، أو نهاية الكابوس، وفتحت الموقع وأنا أكتب هذه السطور ووجدت أنه بقى من ولاية جورج بوش الابن ٦٥٨ يوماً، و١٣ ساعة، و٥٣ دقيقة، وعشر ثوان، وثمانية أعشار الثانية.

الساعة الإلكترونية للبيع، وسعرها دون عشرة دولارات، والتسليم مجاناً داخل الولايات المتحدة، ويمكن شحنها إلى أي مكان في العالم، فأحثّ القرّاء على الإسراع في طلبها قبل أن تنفد الكميات.

أعود إلى موضوعي، وهو الفساد في الإدارة وحولها، فمادة الموضوع من نوع تعالجه كتب بمئات الصفحات، ولا أستطيع هنا سوى التعامل معه كعناوين.

أبدأ بخالد شيخ محمد فهو اعترف بأنه العقل المدبر وراء إرهاب ٢٠٠١/٩/١١، بل اعترف بأنه وراء كل إرهاب وقع، وعمليات لم تنفذ، وأخرى أجهضت، وتبعه الشهر الماضي توفيق عطاس، أو عطاش خلادة، أو خلاد، واعترف بأنه وراء الهجوم على السفينة الحربية كول في عدن، وتفجير السفارتين الأميركيتين في شرق أفريقيا.

هل هذا صحيح؟ المعتقلون في غوانتانامو تعرضوا لتعذيب نفسي، إن لم يكن جسدياً مباشراً (وهناك شيء من هذا هو تعذيب الماء)، وقد كتبت الصحف الأميركية، كلها عن التعذيب، أو إرسال معتقلين إلى بلادهم ليعذبوا فيها.

أُذكّر القارئ فقط باعترافات المدعو أبو زبيدة، فهو حكى للمحققين

الأميركيين بعد ٢٠٠١/٩/١١، عن هجمات فظيعة تعتزم "القاعدة" شنّها على أهداف أميركية، وتبين في وقت لاحق أن الرجل مهووس، وينقل من مشاهد في فيلم "غودزيلا" الذي رآه في افغانستان بما في ذلك نسف جسر بروكلن وتمثال الحرية، وهكذا فالمشترعون الأميركيون يحققون الآن مع المحققين.

وأكمل مجموعة قضايا لضيق الوقت، فالولايات المتحدة أكبر ملوث للبيئة في العالم وبث ثاني أوكسيد الكربون للأميركي الواحد في سنة أكثر من ضعفي أي مواطن آخر حول العالم، ثم هناك تفاوض الإدارة مع مرشحين جمهوريين على أسماء المرشحين لتعيينات سياسية، والفشل في التعامل مع الإعصار كاترينا "من نوع الفشل في إعادة تعمير العراق"، وانهيار الخدمات في مستشفى والتر ريد العسكري، والتجسس على مكالمات المواطنين، وعلى حساباتهم المصرفية، من دون افقة المحاكم، وأخيراً اعتراف ستيفن غرابلز نائب وزير الداخلية السابق ، بلاقته مع عميل اللوبي جاك أبراموف لتخفيف الحكم عليه.

كل ما سبق ليس من عندي، وإنّما موضع تحقيقات رسمية أميركية، وأبراموف لطّخ سمعة نصف الإدارة معه وهو يقاد إلى السجن، ولا يزال كثيرون قيد التحقيق لتعاملهم مع هذا الاعتذاري الإسرائيلي.

وسأكمل غداً بأهم قضية تواجهها الإدارة اليوم، وهي فضيحة البرتو غونزاليز وزير العدل، وطرد ثمانية مدعين عامين بتهمة التقصير، فقد تبين بعد ذلك أن بعض المطرودين ناجح جداً، وتقصيره هو في عدم الإذعان لطلبات الإدارة.

وأيد الرئيس بوش وزيره المحاصر، ما يعني أن نهايته قربت، وإذا كانت وزارة العدل الأميركية (اسم الوزير الرسمي هو المدعي العام)، تنتهك أسس العدالة الأميركية، فإنه لا يجوز لنا أن نتوقع عدالة في التعامل معنا.

وأكمل غداً".

والمقال السابق سياسي خالص، لا أثر فيه لسجع أو محسنات لفظية أو معنوية، يعتمد صاحبه فيه على متطلبات المقال السياسي من إيراد للحجج والأدلة لإقناع القارئ بما يميل إليه، ومن أجل ذلك نراه يستشهد بالأقوال والاعترافات مؤيدة بتاريخها ووقتها، ليصل في نهاية مقاله إلى خاتمة موجزة مفادها أن الولايات المتحدة قد فقدت مصداقيتها، حين فقدت "العدل" داخلها، ومن ثم لا نتوقع أن نجد هذا "العدل" من قبلها تجاهنا، وفي تعاملها معنا.

لقد أراد الكاتب أن يقول لنا: إن فاقد الشيء لا يعطيه، وقد أفلح -في رأيي- في توصيل رسالته إلى القارئ، وإقناعه بوجهة نظره، فالمقال -حسب اعتقادي- يجسد خصائص المقالة السياسية[1] تجسيداً تاماً، ويعد نموذجاً مثالياً لها.

ومن المقالات ذات الأسلوب الأدبي الجميل، والتي تعكس "ذاتية" كاتبها، وتموج بالعاطفة الملتهبة، والعشق الأبدي للوطن، مقالة كتبتها الدكتورة ميسون عبد العزيز الدخيل، وهي كاتبة وأكاديمية سعودية، تحت عنوان: "لنعد إلى الأرض فقد طال الاشتياق" جاء فيها[2]:

"كتبت هذه العبارات لا لشيء سوى تحريك مشاعر حب الوطن في نفوس تجمدت وقست، نفوس باعت الغالي بالرخيص، عن أرضها انسلخت وارتضت أن تقيد بسلاسل الجهل والتبعية لبريق مزيف من الخارج يأتينا، وانبهرت وجرت خلف ما يسمى التطور والمدنية.. انغمسنا في خضم الحياة نستجدي

١- حول خصائص المقالة السياسية، انظر : عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، فن المقال في ضوء النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٥-٣٦.

٢- جريدة المدينة السعودية، ملحق الأربعاء، ١٧/١/٢٠٠٧، ص٣.

تحقيق الرغبات، ونسينا أن هناك وطناً يحتضننا لا ينسانا وإن نحن تناسيناه، نقسو عليه ويحن رغم قسوتنا وجفائنا.. لنقرأ السطور التالية بكل تأن وروية.. ربما سنعيش لثوان الكلمات ولكنني آمل لبقية العمر أن نحيي المعاني بين العبارات.

لا تسألوني لماذا عيناي حزينتان، إنهما ليستا لي بل لمن أخذت رهينة، زهرة حين أينعت في أرضها، اقتلعت، وبتربة الغربة غرست.. بكت الجبال.. بكت الوديان.. بكت نور الشمس وهمس المطر بكت دفء الأرض والنسائم العليلة.. دموع الصمت.. دموع القهر سكبت فروت في أحشائها الطفلة اليتيمة.. تركت لها عينيها الحزينتين أمانة لتزرعهما في وجوه ستأتي، ذكرى لروح عاشت معذبة لأنها كانت رقيقة لأنها كانت جميلة.. مزقها البعد وأحرقها الهجر، فلم تحتمل.. وهل تحيا الأزهار سجينة؟ بالموت تحررت.. قيد العبودية حطمت ورمت فانطلقت عبر الزمان عبر المكان لتتحد مع أرض الجنوب فخرجت مع الأزهار ألواناً ومع النسائم ألحاناً. هناك حيث شعر الطبيعة وسحر البيان والنفوس التقية، ليس حزناً ما ترونه في عيني.. إنه عشق الوطن والقصائد الحزينة.. إنه تركة زهرة من زمن مضى، هدية تاريخ مازال يسطر حكايات الجنوب.. رمز الجمال رمز الألحان النقية.

نعم هي قصة لزهرة من زهرات بلادي في زمن بعيد وربما يكون غير بعيد فالحياة بدأت وما زالت تطوي الليالي والأيام إلى أن يشاء لها من قدر الساعة وخلق الزمن.. والأرواح المهاجرة الحزينة من الشمال، من الجنوب، من الشرق، من الغرب، ومن نجد.. كانت ومازالت تبحث عن أحلامها في الشوارع، وبين صخب الحياة وصمت أحجار المدينة.. كل يبحث عن حياة أفضل.. ولكن هل هناك أفضل من أحضان الطبيعة.. هل هناك أحن من الأرض على بذولها

وإن هجرتها مع الرياح الموسمية.. أرض تنتظر لتعطي.. تنتظر سواعد أبنائها الفتية. فالأرض لا تتحرك.. لا تهجر.. لا تتذمر.. نحن من يفعل ذلك.. ومهما ابتعدنا ومهما تجاهلنا فلن تتأخر عن لقائنا حين نقرر أن نعود إليها.. فهي تنتظر أن تحتضن كل غائب.. كل مهاجر.. لهذا ومن أجل هذا نحن نتركها إلى أن يشاء لنا القدر.. ولكن الحقيقة نحن من شاء ونعلق تقاعسنا على القدر.. طالما نادت الأرض أبناءنا فهل أصغينا.. هل نجرؤ على أن نعود؟ ركبنا الغيم بحثاً عن أرض جديدة تركنا أرضنا للغير يسرح بها.. لا الغيم أنزلنا مع المطر ولا للأرض عاد بنا المطر.. وتستمر الأحداث وتزداد المعاناة.. والغصة بالحلق ما زالت تحرق ما زالت ندية.. تسترجع ذكريات اعتدنا دفعها كلما جاءت تطرق أبواب أحلامنا تحاول بأسى أن تحرك مشاعر الحنين.. وهل هنالك أغنى أو أجمل من ذكريات الطفولة والصبا؟!

خبرات نخزنها في الوجدان لنقتات عليها كلما أضنانا الزمن وأتعبتنا الأيام.. ذكريات تجري بدمائنا تحاول أن تمحو القسوة.. أن تزيح ظلال الأنانية وعسى أن نعود للأرض البتول نستجدي الحنان.. قد نذرف دموعنا أنهاراً لكن لن نجد من يمتصها ويحولها إلى أزهار سوى أرض الأجداد.. الأرض التي تركناها تبور قهراً لنبحث عن أحلام.. عن أوهام خُدعنا بها وفجعنا.. فتحولنا إلى أرواح يتيمة حزينة.. نطارد المزيد ولا يكفينا المزيد فلا راحة نجد ولا من تجارب الحياة نستفيد.

لم الاستغراب؟ أما نظرتم في أعين أبناء بلادي.. أعين شبابها وشيبها.. ألم تأسركم النظرات الحالمة.. ألم تستوقفكم لمعة تضاء فيها كلما ذكرت أرض الأجداد في مجرى الحديث ولو للحظات مستكينة.. إنهم بشر.. ألم يخلقوا من طين! إن حفنة من تراب أرض بلادي أغلى من حجارة ألف مدينة ومدينة..

نشتكي ونشتكي ولا نفعل.. ننتظر من يأتينا من الخارج ليزيح عنا عناء التفكير وجهاد الحركة من أبسطها لأعقدها.. وأيضاً نشتكي! ماذا ننتظر، أن يعشق الغريب أرضنا.. أن يحب شعبنا.. أن يهتم بمصلحة أبنائنا.. أن يحلم بمستقبل بلادنا! نعم ندين لهذا الغريب بالفضل ولكن لا ننتظر منه الولاء إلا لأرضه.. لوطنه لأبناء شعبه.. ومن يلومه فهذا من حقه ولكن لماذا استهترنا بحقنا.. بحبنا.. بعشقنا لأرضنا.. لبلادنا.. لنسيمها وتاريخها الطاهر! لماذا سمحنا لمن يشكك بحبها بل لمن يحرم علينا حبها ويحلل إسالة دماء أبنائها.

لا أعلم عنكم ولكني لن أسمح لأحد بأن يرش أرض بلادي. جنود بلادي.. أبناء بلادي حتى ولو بالماء فلن يجد عندي سوى دمائي أراد بها.. أرض بلادي لتاريخي ومستقبل أبنائي التلميذ والطالب، العامل والعالم، التاجر والإداري، من البسيط إلى الحاكم، لن أكون مواطنة إن تركتها للغريب يملي عليّ ما يراه من تغيير أو إصلاح.. أنا وشقيقي المواطن المؤمن ابن هذه البقاع الطاهرة.. أنا وشقيقي المواطن الصالح الحكيم سنتقاسم المسؤولية في التخطيط والبناء والتقويم والإصلاح والمحاسبة.. أنا وشقيقي المواطن الأمين سوف ننفض عنا غبار الأنانية والكسل ونبدأ بفكرنا، بسواعدنا، بعرقنا نبني مجد الوطن.. لعل وعسى أن نعوض الغالية.. الصابرة على الهجر والجفاء.. لعلنا بهذا نغرس مشاعر الفخر والاعتزاز في نفوس أبنائنا.. كفانا حزناً.. كفانا فراقاً، لنحتضن أرضنا فلقد طال الاشتياق.. فحفنة من ترابها أغلى من كنوز جميع البشر، فهي عبق التاريخ ومفتاح المستقبل.. هي الوطن.. وبناء مجده رسالة الأجداد، أمانة نسلمها للأحفاد".

والمقالة السابقة، وقد حفلت بالمحسنات البديعية المقبولة في مثل هذه المواقف الوجدانية، على نحو ما نرى في استعارات مثل: مشاعر تجمدت، وطن

يحتضننا لا ينسانا، نقسو عليه ويحن، عيناي حزينتان، بكت الجبال، بكت الوديان، همس المطر، دموع الصمت، أحرقها الهجر، تحيا الأزهار سجينة، القصائد الحزينة..

وقد غلب على هذه الصور –على نحو ما نرى– طابع التشخيص والتجسيد، ولست أرى منها تكلفاً، فالموضوع الذي تعالجه كاتبة المقال ذو شجون، وهي وإن عالجت موضوعاً اجتماعياً يتعلق بالعلاقة بين المواطن والوطن، والشعور بالاغتراب الذي يعاني منه كل محب لوطنه، فإنها قد أفلحت حين شخصت لنا مظاهر الطبيعة في بلادها، فأبكت الوديان، وأنطقت المطر، وسجنت الأزهار، وأحزنت القصائد.

لكن يبدو أن النفس الأدبي لدى الكاتبة قصير، فما لبثت أن تحولت من أسلوب أدبي راق بليغ، إلى "واعظة" و "خطيبة"، فراحت تطرح أسئلة ساذجة: أما نظرتم في أعين أبناء بلادي؟... ألم تأسركم النظرات الحالمة؟ ألم تستوقفكم لمعة تضاء فيها كلما ذكرت أرض الأجداد...؟ ... ألم يخلقوا من طين؟ ... ماذا ننتظر؟...

كما علت هذه النبرة الوعظية الخطابية وما صاحبها من أسلوب تقريري في ختام مقالها: لن أسمح لأحد بأن يرش أرض بلادي، جنود بلادي، أبناء بلادي، حتى ولو بالماء... أرض بلادي لتاريخي ومستقبل أبنائي التلميذ والطالب، العامل والعالم، التاجر والإداري... أنا وشقيقي المواطن المؤمن ابن هذه البقاع الطاهرة... أنا وشقيقي المواطن الصالح الحكيم سنتقاسم المسؤولية... سوف ننفض عنا غبار الأنانية والكسل...

فالمقال وإن خلا من الزخرفة والعديد من ألوان البديع، لا تخفى بين سطوره

التجربة الوجدانية لصاحبتها، وإن كنت أشيد بالنصف الأول من المقال، فإني آخذ على صاحبته مآخذي التي ذكرتها على نصفه الآخر، ولا غرو في هذا، فقد وقع من قبلها كتّاب بارزون فيما وقعت هي فيه، وربما غلب عليها في الجزء الأخير الطابع التدريسي والتوجيهي، الذي قد يكون من آثار عملها، حيث أشير إلى صاحبة المقال في خاتمته أنها "أكاديمية" سعودية.

وربما كان من تمام الفائدة هنا أن أسوق صفات كاتب المقالة الأدبية، حتى يتسنى لمن قرأ المقالة السابقة أن يحكم عليها وفقاً للمعايير التي حددها الدارسون لهذا الضرب من ضروب الفن النثري.

فإذا كان للمقالة الأدبية ذاتها خصائص تميزها عن غيرها من فنون النثر الأدبي، فإن ثمة صفات ينبغي أن تتوفر في كاتبها، الذي يعبر من خلالها عن الحياة ومظاهرها المختلفة، ويتناولها بأسلوبه الخاص.

فأساس المقالة الأدبية فكرة أو خاطرة تظهر للكاتب، ربما استوحاها من قراءاته أو واقعة وتجاربه الخاصة، وقد تكون من ابتكاره أو من خياله، تمر بمراحل حتى تخرج إلى حيز الوجود، ناقلة للقارئ الصورة التي رسمها الكاتب بدقة ووضوح، أما طريقة كاتب المقالة فتحددها ثلاثة عناصر هي: استخدامه لألفاظ بعينها تميزه عن غيره، واتباعه لطريقة خاصة في ترتيب هذه الألفاظ، ثم معالجته لموضوعه على نحوٍ يحدث صداه في الإحساس، وأثره في العقل[١].

أما الصفات التي يجب أن تتوافر في الكاتب الجيد للمقالة الأدبية،فقد حددها الدكتور عطاء كفافي في تسع نقاط على النحو التالي[٢]:

١- عطاء كفافي، مرجع سابق، ص١٩.

٢- المرجع السابق، ص٢٠-٢٣.

- صدق إيمان الكاتب بما يكتب وحرارة عاطفته لموضوعه.

- أن يتمتع الكاتب بالذوق اللغوي الممتاز في إلباس المعاني الألفاظ المناسبة، ووضع الألفاظ في أماكنها الملائمة، وسوق الجمل في إيقاع يشعر القارئ بالمتعة، مع حرصه على عدم تشويه رصانة لغته.

- أن يتمتع الكاتب بروح الملاحظة الذكية لرصد ما حولها، واختيار ما هو جدير بالتعبير عنه.

- تنمية ثقافة الكاتب وخاصة بالقراءة.

- أن يتناول الكاتب موضوعه بحرية واستقلال، وألا يكون صوته صدى للآخرين.

- التريث في العمل حتى لا يقدم نتاجاً متعجلاً غير ناضج، وكتابة مشوشة.

- الملاءمة بين أسلوب الكاتب وتفكير القراء الذين ينتمون إلى طبقات متباينة.

- الملاءمة بين أسلوب الكاتب وروحه، حتى تعبر الكلمة بصدق عن نفسه.

- على الكاتب أن يراعي جانبي الاقتصاد في الكتابة مع الوضوح فيها وذلك بعدم الإسراف في التفاصيل، وإيراد الكلمات المفهومة والتراكيب النحوية السليمة، لتوفير جهد القراء في فهم الغامض، أو فك طلاسم التراكيب الصعبة.

ومن نماذج المقالة الاجتماعية، كتب إسماعيل آدم في جريدة "الرأي العام" السودانية، وتحت عنوان "يوم الوقفة... وعادات سيئة" يقول[1]:

"للسودانيين عادات غير مستحبة، حتى لا نقول سيئة أو قبيحة، الآخرون من دول وشعوب العالم، يتهموننا بالكسل وحب الاسترخاء والحكي وطق الحنك تحت ظلال الأشجار والإسراف في النوم والاستهتار الشديد بالوقت، بل احتقاره، وبذلك يصيب غيرنا في توصيف عاداتنا غير المستحبة في الكل وقد يخطئون في البعض، وفي كل الأحوال لم نبدأ بعد في التخلص من تلك العادات ولو جزئياً، اتساقاً مع عالم باتت السرعة هي سمته الأساسية، والهرولة من عاداته اليومية، عالم باتر أن لم تقطعه قطعك.

ومن عاداتنا غير المستحبة والسيئة في آن واحد تعاملنا مع استعدادات الأعياد، تحديداً العيدين: الفطر والأضحى، هذان العيدان موسميان، يفصل بين الاثنين شهران، يدوران مع دوران الأيام والشهور والسنوات، يأتيان مرة في الشتاء ومرة في الصيف، وفي باقي فصول العام، ولكن في تراتب زمني محفوظ وثابت، وبوسع أي إنسان أن يحسب بداية العيدين ونهايتهما في كل عام والأعوام التالية، بقدر ما تسع قدرتك على الحساب، قد يفرق الحساب في يوم أو يومين بالأكثر، ولكنه فرق لا يخرجك من الزون الزمني للعيد.

ومع كل هذا، فإن الأعياد تفاجئنا في كل عام، استعداداتها تقع على رؤوسنا مثل الصواعق، أو مثل الكوارث الطبيعية عصية الرصد والتنبؤ بحدوثها، فنرتبك في يوم الوقفة كل عام ويختل توازننا، تتحول المنازل إلى بيوت أشباح، تنقلب رأساً على عقب الخبيز في نفس اليوم والغسيل في نفس اليوم وصيانة

١- العدد (٣٦٢٨) بتاريخ ١٨/١٠/٢٠٠٧

الأثاثات في نفس اليوم في أخر ليالي الوقفة أو في الساعات التي تسبق صباح العيد تماماً.

أحد الأصدقاء قال لي إن جاره طلب منه إعارته شاكوش، في الثالثة صباحاً لأنه يريد تثبيت ستارة ولوحة جلبها ضمن احتياجات تجميل العيد، وآخر قال إن زوجته طلبت منه في الثانية صباحاً الذهاب إلى الزريبة لإحضار مكنسة لإكمال عملية النظافة في المنزل، وكم واحد منا ظل يرتب ملابسه وملابس أسرته في يوم الوقفة إلى أن أشرق عليه صباح العيد وعيونه محمرة دامعة من شدة امتلائها بالنوم والإرهاق؟! وكم واحد منا حضر إلى منزله صباح العيد ظل يعمل حتى ذلك الزمن في إطار الزمن المقلوب يوم في يوم الوقفة.

نعم هناك ترتيبات للعيد لا يتسنى لكل شخص إنجازها في كل عام قبل يوم الوقفة بأيام، فليس من المتاح دائماً أن توفر كساء العيد لأطفالك قبل يوم الوقفة لو كنت، مثلاً: سائق حافلة يعيش رزق اليوم باليوم، أو سائق ركشة لا ينتعش سوقه إلا في الأيام الأخيرة قبل العيد ويوم الوقفة تحديداً، أو ترزياً، أو عاملاً لم يصرف راتبه إلا في يوم الوقفة، ولكن بوسعك أن تقوم بنظافة المنزل والمساحة أمام المنزل قبل أيام، وصيانة الدولاب والمراوح والسراير وطلاء الجدران قبل أشهر من حلول العيد.

لقد أسسنا جمعيات، وعقدنا اجتماعات، وخصصنا ميزانيات لمحاربة حزمة عادات سميناها ضارة، أصابت المحاولات في بعض الأحيان، وأخفقت في أحيان أخرى، المحصلة، في أقل مستوياتها، أن الرسالة ضد تلك العادات (وصلت) وتلك في حد ذاتها خطوة إيجابية ووجيهة، لتصحيح المسار الاجتماعي في شتى مناحيه، ولكن مازالت هناك عادات معشعشة في أضابير المجتمع، تؤخر ولا تقدم، من بينها تعاملنا مع استعدادات العيد، تحتاج منا إلى

جمعيات واجتماعات وميزانيات لمحاربتها، عبر هبة قومية فلنسمها الحملة القومية لمحاربة العادات غير المستحبة أو السيئة أو القبيحة، لا فرق، كلها موجودة ومتوطنة، ولا اعراب لها، قط، في هذا العالم المتغير بسرعة البرق!"

والمقالة السابقة على نحو ما تطالعنا هي مقالة اجتماعية خالصة، عالج فيها كاتبها موضوعاً ذا أبعاد خاصة بالجتمع السوداني، ألا وهو بعض العادات السيئة، حيث أعطت هذه العادات التي يقوم بها البعض صورة سلبية للشعب السوداني بعامة، وأصبح "السوداني" عند "الآخر" رمزاً للكسل والاستهتار وحب النوم... إلخ، ومع أن السودانيين يدركون هذه الصورة السيئةلهم، فإنهم لا يسعون إلى تغييرها وتحسينها.

ثم ينطلق الكاتب إلى معالجة بعض العادات السلبية الأخرى في المجتمع السوداني التي تختص بوقت محدد، وهو "يوم الوقفة" وما يستلزمه من استعدادات.

لقد استهدف المقال تحديد المشكلة، واقترح بعض الحلول في نهاية العرض، كما بين خلال العرض مساوئ وخطورة المشكلة على المجتمع، وربط هذا كله بالمحيط العالمي وما يشهده من تقدم وتغير وتطور.

الفكرة جيدة، والأسلوب شيق وممتع، ويعد هذا المقال -في رأيي- نموذجاً جيداً للمقالة الاجتماعية، وقد جاءت الألفاظ سهلة وواضحة، ولم تخلُ المقالة من بعض العبارات الساخرة، مثل: (طق الحنك)، (تتحول المنازل إلى بيوت أشباح)، (عادات معشعشة في أضابير المجتمع)، ونحوها وهي من سمات المقالة الاجتماعية الجيدة.

المقال في أدب المهجر[١]:

في أواخر القرن التاسع عشر، ولأسباب سياسية واقتصادية ودينية هاجرت من بلاد الشام مجموعات من الشباب العربي المثقف إلى الأمريكتين: الشمالية والجنوبية، حيث استقروا ومارسوا حياتهم، وأبدعوا في مجال الأدب العربي، نظرياً وتطبيقياً، شعراً ونثراً، إذ لم تكن هجرتهم واستقرارهم خارج أوطانهم إلا عوامل زادت في تعلقهم الوجداني بتلك الأوطان.

وقد استقر هؤلاء المهاجرون بشكل رئيس في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي البرازيل؛ فأما الفريق الأول، وهم أهل المهجر الشمالي، فقد أسسوا مدرسة أدبية ذات طابع يميزها، ويتفق الفريق الثاني، وهم أهل المهجر الجنوبي، الذي أسس هو أيضاً مدرسة ذات سمات خاصة به، وكانت بين الفريقين نقاط تباين عديدة إلى جوار مواطن الاتفاق، ولعل أبرز ما اتسم به الشماليون هو النزوع إلى التحديث في اتجاهاتهم الفنية، ومن ثم برزوا في عالم الأدب العربي الحديث بصورة أوضح من إخوانهم في الجنوب، وكانوا أكثر تأثيراً في الأدب العربي المعاصر وأصحابه من الجنوبيين الذين سار أكثرهم في دروب المحافظين، واتبعوا سنن الأقدمين في الشرق، وكان حظهم في الشعر أوفر من حظهم في مجال النثر[٢].

وقد أسس المهجريون الشماليون عام ١٩٢٠ ما يسمى بالرابطة القلمية، ترأسها آنئذ جبران خليل جبران، ومن أبرز أدبائها: ميخائيل نعيمة وإيليا أبو

١- آثرت آن أفرد المقالة في أدب المهجر بعنوان مستقبل، إذ ثمة سمات وخصائص تطبعه وتجعله متبايناً إلى حد ما مع المراحل التي مر بها المقال في العالم العربي، والتي أشرت إليها في ثنايا هذا الفصل.

٢- للمزيد حول هاتين المدرستين، انظر: شفيع السيد، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٣٠ وما بعدها؛ محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، دار الأندلس، حائل، ط٤، ٢٠٠٣، ص١٤٨ وما بعدها؛ شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، مرجع سابق، ص٢٦١ وما بعدها، صابر عبد الدايم، مقالات وبحوث في الأدب المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص١٨٨ وما بعدها.

ماضي ونعمة الحاج وأمين مشرق ومسعود سماحة ونسيب عريضة وغيرهم، وقد أصدرت الرابطة جريدة "السائح" أسهمت في نهضة الأدب العربي بعامة، والنثر العربي الحديث على وجه الخصوص، إذ تمردت الرابطة وأتباعها على القديم –نثراً وشعراً– مما دفع العديد من أنصار التجديد في الشرق إلى الترحيب بهم، والسير في طريقهم، فكان العقاد والمازني وخليل مطران في مصر، وإبراهيم اليازجي وإلياس صالح وفرنسيس المراش في لبنان، وغيرهم.

ومن خلال هذه الرابطة شهد النثر العربي قفزات وقفزات، عكستها مؤلفاتهم وكتاباتهم، لكننا في هذا المقام نبحث في جهودهم المتعلقة بالمقال، كأحد فنون النثر العديدة التي تطورت على أيدي كتاب الرابطة القلمية.

لقد عكست مقالات جبران خليل جبران وأقرانه من المهجريين صحف (السائح) و (السمير) و (الفنون) و (المهجر) وغيرها، حياة جديدة بدأت تدب في أوصال فن المقال العربي، فعبر جبران عن مضامين عديدة عكست مفاهيم التناقض والصراع والحرية والعبودية، وغيرها.

أما ميخائيل نعيمة، فكان للمقالة نصيب كبير في كتاباته، وقد أحصى الدكتور صابر عبد الدايم[1] العديد من كتبه ذات الطابع المقالي، والتي تشير إلى الدور الكبير الذي لعبه في تطور هذا الفن النثري، وهي في مجملها، تعبر عن أفكاره في الوجود والمعتقدات البشرية على مابينها من تباين، كما لم تفقد –في الوقت نفسه– مقالاته ذات الطابع السياسي ولاجتماعي والتربوي، خاصية التأمل التي اتسمت بها كتاباته بشكل عام.

١– مقالات وبحوث في الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص١١٩؛ وانظر كذلك: محمد حلمي القاعود، النقد الأدبي الحديث، دار النشر الدولي، الرياض، ٢٠٠٦، ص٩٨ وما بعدها.

وعلى الجانب الآخر، جانب المهجريين الجنوبيين، فقد أسسوا "العصبة الأندلسية" عام ١٩٣٢، وترأسها آنئذ ميشال معلوف، وضمت بين أعضائها: داود شكور ويوسف البعيني ونصر سمعان وأنطوان سليم سعد، وحسني غراب، وغيرهم، كما ضمت من الأديبات: سلمى صائغ، وماري عطا الله ومريا دعبول وغيرهن.

ولعل أبرز الخصائص الفنية التي اتسمت بها المقالة في الأدب العربي –شماله وجنوبه– ما يلي[١]:

الرمــز:

وقد اتخذه المهجريون وسيلة للتعبير عن أفكارهم، وبدأ هذا المعلم واضحاً في مقالة جبران "عالم الرؤيا"، ومقالة "طائر الفينكس" لميخائيل نعيمة، وفيها يقول:

"لنقل إن الفينكس رمز، ولكن إلام يرمز؟ ألعله وليد شوق الإنسان الفاني إلىٰ عدم الفناء؟ أم لعله قناع من الجمال، حاكه الوهم لأعين قرحتها الشناعة؟ أم هو رؤيا من رؤى الإلهام الذي ينير الآباد بطرفة عين وينفذ من خلال الأشكال إلى روح الأشياء وجوهرها؟".

ويتجسد الرمز عند إليا أبي ماضي –وهو رمز مستمد من الطبيعة– في مقالته "الآباء والبفون، كلمة إلى الآباء والأمهات"، وفيها يقول:

"نظرت شجرة اللوز إلى أزهارها البيضاء اللامعة تتراقص في الشمس فأحنقها من بناتها أنها تتبذل ولا تتحجب، وأنها ترقص كلما دغدغها النسيم

١– صابر عبد الدايم، مرجع سابق، ص١٢٠ وما بعدها.

رقصاً غير محتشم ثم رأتها تتعقد، وتسقط مسرعة إلى الأرض وتغيب فيها، فقالت في سرها مكتئبة: هذا جزاء من يعصى والديه ويتخذ الطيش مركباً".

الخيــال:

لقد أثرى الخيال عالم المهجريين الفني، وسيطر على الأداء التعبيري في بعض مقالاتهم، وانعكس هذا الخيال في هروب جبران خليل جبران، عن الواقع في بعض مقالاته السياسية، وعلى نحو ما نجد في مقاله "لكم لبنانكم، ولي لبناني" وفي حلم ميخائيل نعيمة، على نحو ما نجد في مقالته "عظة الغراب" والتي يقول فيها:

"إنكم إذا سمعتم إنساناً يقول: أنا، وعرفتم أنه يعني بذلك نفسه دون العالم، فافقأوا عينيه، لعله يبصر عالماً واحداً، حيث يبصر الآن عالمين.

أما إذا سمعتم إنساناً يقول: "أنا" وعرفتم أنه يعني نفسه والغراب كذلك وكل ما في العالم الذي لا بداية له ولا نهاية، فخروا أمامه ساجدين".

وفي نهاية مقاله، يقول نعيمة: "هنا ختم الغراب كلامه" فصفق الغربان بأجنحتهم ثلاثاً، وإذا بهم سرب من حمام، وإذا بسرب الحمام جوقة من ملائكة... وعندما اختفى آخر ملاك عن بصري، سمعت صوتاً هاتفاً،: "قاق. قاق. قاق" فغركت عيني، وإذا بي متسلق تحت بلوطتي، والعرق بتصبب مني، وفوق رأسي غراب جاثم على جذع من جذوع البلوطة.

وكانت الشمس قد مالت إلى الغروب، فنهضت أقصد بيتي، وما خطوت خطوة حتى بسط الغراب جناحيه وامتطى الهواء، فودعته بنظرة، ودعني بكلمات ثلاث: "قاق، قاق، قاق".

ولأول مرة في حياتي فهمت ما قاله الغراب".

الحوار:

وهو يضفي على المقالة طابعاً سرحياً، ويتضح بجلاء في كتاب "ستائر الهودج" لشفيق معلوف، كما أن لميخائيل نعيمة مقالات عديدة يبرز فيها الحوار، وذلك على نحو ما نجد في مقالات: "السيف"، "حبتان من القمح"، "دودة الجبن"، "الحكيم والسمكة"، وغيرها.

توظيف التراث:

استطاع مهجريون كثيرون توظيف التراث بشكل منتظم في معالجتهم للمشاكل السياسية والاجتماعية، وذلك عن طريق تأمل الكاتب لما يحيط به من أحداث على ضوء التراث، ونجد ذلك في مقاله نسيب عريضة بعنوان "الصمصامة"، وتحدث فيها عن "السيف العربي"، كما وظف نعيمة التراث في مقالته "رحابة الصدر" ومقالته "الخيط الأبيض والخيط الأسود".

التجربة الذاتية:

التعبير عن التجربة الذاتية مع السمو بها إلى المستوى العام، بحيث تصبح رؤته شاملة ذات تأثير في الحياة، ويتجسد ذلك المعلم في العديد من المقالات نحو مقالة "من أنت" لنسيب عريضة، وفي مقال "ما أغرب الحياة وأعجب أطوارها" لإيليا أبي ماضي، وفي مقال "الشجرة القتيل" لرياض المعلوف، وغيرها.

الموضوعية والتصميم الدقيق:

وهي خاصية تتعلق بشكل المقالة وطريقة بنائها، إذ من المعهود أن يكون للمقالة مقدمة موجزة، يليها عرض فكرة المقالة، ثم خاتمة تعطي للقارئ خلاصة ما تم عرضه في المقالة، وقد جسدت مقالات ميخائيل نعيمة هذا

الشكل النموذجي للمقالة، وهو ما يبرز في كتابه "الأوثان".

كما تتسم موضوعات جبران خليل جبران بالموضوعية والتصميم الدقيق، ويتضح ذلك في مقالته "مستقبل اللغة العربية"[1].

أما الدكتور شفيق البقاعي، فقد أوجز لنا سمات أسلوب النثر المهجري بعامة، ونثر الرابطة القلمية فقال[2]:

"أمّا إذا تحدّثنا عن الأسلوب النثري لمدرسة المهجر وخاصة للرابطة القلمية مع جبران ونعيمة فسنجده أسلوباً تجديدياً في صيغ الإنشاء، يحمل طاقات جديدة، وأفكاراً جديدة، ويسوده التأمُّل في هذا الوجود الإنساني، وفيه استلهام للطبيعة وتحرّر فكري وتعبيري إلى جانب الجنوح نحو الخيال المحلِّق في أجواء رمزيَّة شفافة حيناً، ومنطقية عاطفية أحياناً؛ إنه أدب الوجدان والعاطفة المشبوبة بالقلق، أسلوبه إبداعي لم يعرف له الأدب العربي نظيراً فيما سبق، تماوجت صورة بعمق وخصب وعطاء إلى جانب صوفيته الرقيقة وعاطفته النابعة من واقع الحياة الإنسانية، إنه أدب دعا إلى المحبَّة وحارب الجمود والتخلُّف والظلم والاستبداد، ونقم على الأثرياء واستمال نحوه الفقراء والكادحين، وأيَّد المظلومين والمحرومين، كما مزَّق البراقع الجوفاء للأدب الذي دعاه نعيمة "نقيق الضفادع"، أي أدب البهلوانيات الكلامية الخاوية والأفكار السقيمة المتجلببين بأثواب التقليد، وقد اتّهم إلياس أبو شبكة أصحاب هذا الأدب بالتقليد وبأنهم "أدباء المديح والرثاء والألغاز والأحاجي يصقون آخر أسنانهم حيث احتل مكانهم أدباء أقوى شخصية وأسلم بياناً،

١- للمزيد حول تفاصيل هذه الخصائص، انظر : صابر عبد المنعم، مرجع سابق، ص١٢٠-١٤٦.

٢- شفيق القاعي، مرجع سابق، ص٢٦٦-٢٦٧.

وأمتن لغة، وأرقى ثقافة" ، أما جبران فقد كان ردُّه في مقالة "لكم لغتكم ولي لغتي" ، والريحاني دكَّ بثورته معاقل القديم، في المبني والمعنى، في مؤلفاته الإصلاحية والفكرية والروائية، ونعيمة في "غربالة" ، كانت هذه الكتب والمقالات توحي بالمفاهيم الطازجة القريبة من الأذهان وتحمل في طياتها بشائر الوعي والتحرر من قيود السجع ورطانة اللغة المتكررة الجاهزة بكل قوالبها، إذ إن الشفافية التي أوتي بها النثر الفني الحديث كانت متناغمة بين عاطفة إنسانية وموسيقى داخلية تترك صداها في أعماق النفس لما فيها من حركة تعكس الواقع الحياتي بصور داخلية صادقة بعيدة عن التكلُّف والتصنُّع من زخرف الكلام المعاد، فالفكرة فيه واضحة، والأسلوب هادئ، والتعبير سهل ليّن طريف، وإذا اجتمعت هذه كلها في موقع موحَّد متكامل ولَّدت الإبداع! ومن يقرأ لجبران "لي لبناني ولكم لبنانكم" أو "البنفسجة الطموح" أو "مات أهلي" ، وسواها الكثير يَرَ أنَّ كل مقالة تشكل وحدة موضوعية تنبع من الذات الإنسانية ومن قلب المعاناة لهذا الميكانيك القائم على الصراع المادي، كما فيه أيضاً الأسلوب الذي عشقته النفوس لأنَّه جاء استجابة للطموح الذي يصبو إليه الإنسان العربي، ليتخلَّص من التعقيد الممقوت، والتقليد العقيم، ليجد أمامه لغة سهلة تلبي حاجاته وتستوعب كل آماله وتصوّر أمانيه بقوالب قريبة من النفس لتدخل في الروح بكل صدق دون تكلُّف ممجوج وهذا ما مثلَّه النثر الفني للرابطة القلمية من تعبير وتصوير، فجاء باعثاً للحياة منعشاً للأرواح، خافقاً بالأمل المنشود لمستقبل أدبيٍّ نامٍ ومتطور" .

نماذج من الأدب المهجري
ماذا تريدون يا بني أمّي؟
لجبران خليل مطران[1]

"ماذا تريدون مني يا بني أمي؟

أتريدون أن أبني لكم من المواعيد الفارغة قصوراً مزخرفة بالكلام وهياكل مسقوفة بالأحلام؟ أم تريدون أن أهدم ما بناه الكاذبون والجبناء وأنقض ما رفعه المراؤون والخبثاء؟ نفوسكم تتلوى جوعاً، وخبز المعرفة أوفر من حجارة الأودية ولكنكم لا تأكلون وقلوبكم تختلج عطشاً، ومناهل الحياة تجري كالسواقي حول منازلكم فلماذا لا تشربون؟

للبحر مد وجزر، وللقمر نقص وكمال، وللزمن صيف وشتاء، أمّا الحق فلا يحول ولا يزول ولا يتغيّر، فلماذا تحاولون تشويه وجه الحق؟

ماذا تطلبون مني يا بني أمي، بل ماذا تطلبون من الحياة والحياة لم تعد تحسبكم من أبنائها؟

أرواحكم تنتفض في مقابض الكُهَّان والمشعوذين، وأجسامكم ترتجف بين أنياب الطغاة والسفّاحين، وبلادكم ترتعش تحت أقدام الأعداء والفاتحين، فماذا ترجون من وقوفكم أمام الشمس؟ سيوفكم مغلَّفة بالصدأ، ورماحكم مكسورة الحراب وتروسكم مغمورة بالتراب فلماذا تقفون في ساحة الحرب والقتال؟ دينكم رياء ودنياكم ادّعاء وآخرتكم هباء فلماذا تحيَون والموت راحة الأشقياء؟

١- نقلاً عن : شفيق البقاعي ، مرجع سابق، ص٢٦٩-٢٧٠.

إنما الحياة عزم يرافق الشبيبة، وجدٌ يلاحق الكهولة، وحكمة تتبع الشيخوخة، أما أنتم يا بني أمي فقد ولدتم شيوخاً عاجزين ثم صغرت نفوسكم، وتقلَّصت جلودكم فصرتم أطفالاً تتقلبون على الأوحال، وتترامون بالحجارة، إنما الإنسانية نهر بلوري يسير متدفّقاً مترنِّماً حاملاً أسرار الجبال إلى أعماق البحر، أمَّا أنتم -يا بني أُمي فمستنقعات خبيثة تدبُّ الحشرات في أعماقها وتتلوى الأفاعي على جنبانها.

أنا أكرهكم يا بني أمي لأنكم تكرهون المجد والعظمة.

أنا أحتقركم لأنكم تحتقرون أنفسكم".

نقيق الضفادع

لميخائيل نعيمة[1]

"ليس هذا العنوان من مبتكراتي، بل قد سرقته يا ساداتي من ديوان فريد لشاعر فريد، وشجعني على السرقة أمران: أولهما أن الديوان لم ينشر بعد، وثانيهما أن صاحبه رفيق لي قديم وصديق حميم، أما الديوان فاسمه "الأرواح الحائرة" وأما ناظمه فاسمه نسيب عريضة، وإنصافاً لنفسي ولصاحب الأرواح الحائرة يجب أن أعرّفكم هنا أن وجه الشبه بين قصيدته وهذا المقال يبتدئ بالعنوان وينتهي بالعنوان، فلا قرابة بين ضفادعه وضفادعي من حيث النقيق، وهو يحدّث عن ضفادع المستنقعات، وأنا أُحدِّث عن ضفادع البشرية، ولتعدد أصناف الضفادع البشرية سأحصر حديثي بصنف واحد منها، وذلك لصنف هو ما رأيت أن أدعوه "ضفادع الأدب".

ولا يتبادرنَّ إلى أذهانكم أنني دعوتهم كذلك تحقيراً لهم، إذ إنَّ من يحتقر الضفدع يحتقر نفسه، فالذي صنع الضفدع صنعه، وليس في جيله الخلاَّق تفاوت بالرتب، بل قد كان بإمكاني أن أدعوهم "نسور الأدب" لو كان للنسور نقيق، غير أني لم أجد أفضل من النقيق نعتاً للضجة التي يحدثها أمثال هؤلاء الناس، لذلك شبهتهم بالضفادع، فموضوعي إذن، يا سادتي: "ضفادع الأدب".

تتنوّع ضفادع الأدب لا من حيث تركيبها ومداركها وطباعها، بل من حيث اتساع حناجرهم وضيقها، ولا تختص بإقليم واحد من الأقاليم أو بشعب واحد من الشعوب بل تسكن كل الأقاليم وتقلق بنقيقها كل الشعوب على السواء، فقد

١- ميخائيل نعيمة، الغربال، مطبعة صادر، دار بيروت، بيروت، ط٧، ١٩٦٤، ص٩٠-١٠٦، نقلاً عن: شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص٢٧١-٢٨٠.

عرفتها مشارق الأرض ومغاربها منذ استوطن الإنسان هذه الكرة واتخذ اللغة أداة للإفصاح عن أفكاره وميوله وعواطفه.

من طبع هذه الضفادع الحرص بكلٍّ قواها على المستنقعات التي تجول فيها حتى إنها إذا رأتك تقتلع منها ولو قصبة أو تضيف إليها ولو قطرة من الماء الزلال تنتفخ حناجرها ويملأ نقيقها الفضاء،فيخيل إليك أنَّ السماء هاوية من فوق والأرض هابطة إلى أسفل، والكواكب آخذة بعضها بخناق بعض،والله سبحانه يعدو من جانب في الكون إلى جانب ضارباً كفًّا على كف وصائحاً بلهجة اليائس: "واحرّ قلباه. لقد تهدَّم ما بنته يداي واستحسنته عيناي". لا شكَّ أنَّ اليوم الذي نطق به أول بشري بكلمة "نعم" من هزِّ الرأس أو الكتفين أو إشارة سواهما للإيجاب كان أشد الأيام سواداً في حياة ضفادع الأدب، إذ فيه سقطت أول قنبلة من معسكر العدو في مستنقعهم فهبَّ في الحال زعيمهم الأكبر ووقف فيهم خطيباً وحنجرته تكاد تتمزق من الغيظ "واق! واق! واق!" أمَّا ترجمة هذه الخطبة البليغة هي:

أيُّها الضفادع، إن لغتنا الشريفة لفي خطر كبير، تلك اللغة التي تسلَّمناها نقيَّة من الآباء وقطعنا على أنفسنا ميثاقاً أن نسلِّمها طاهرة إلى الأبناء والأحفاد قد قام اليوم من يدنس طهارتها، ويمتهن كرامتها، ويشوِّه بلاغتها، عاش أجدادنا وأجداد أجدادنا من قبلنا ولم يُروَ عن أحدهم يوماً أنَّه أجاب إلا بهزِّ الرأس، أما اليوم فقد قام واحد إذا سُئل عن أمر وأراد الجواب إيجاباً لا يهز رأسه بل يلفظ بلسانه كلمة ثقيلة، غريبة، تمجُّها أرواحنا، ولا تأنس بها آذاننا، وتلك الكلمة هي "نعم" فيا للركاكة ويا للشناعة ويا للكفر! وأرانا إذا غضضنا الطرف عن هذا الدخيل وكلمته الدخيلة؛ لفي خطر كبير من انتشار الفوضى في لغتنا الشريفة المحبوبة، فنصبح ولا قواعد للغتنا، لا بل نصبح ولا لغة نتفاهم بها، فالبدار

البدار إلى جمع ما يلقبه هذا المفسد من البذار وحرقة بالنار.

فصفق الضفادع طويلاً لخطبة زعيمهم الكبير، ودبَّت الحماسة في كلٍّ منهم دبيب النار بالهشيم وصاحوا بصوت واحد: "واق! واق! واق!"،وكان معنى صياحهم: "البدار البدار إلى جمع ما يلقيه هذا المفسد من البذار وحرقة بالنار".

لقد قطعت البشرية يا سادتي، منذ ذلك اليوم حتى اليوم أجيالاً لا يُحْصِي عديدها إلا الله، كانت لها لغة فأصبحت لها لغات، واللغات التي تعارفت بها ونبذتها على مرّ السنين أكثر بكثير من التي يتعارف ويتفاهم بها أبناء المعمور في يومنا هذا. ولكل من اللغات التي نعرفها اليوم تاريخ عجيب في التطور والتكيُّف. مشت البشرية ومشت معها لغاتها، فلا البشرية اليوم هي نفس البشرية التي كانت منذ قرون ولا لغاتها هي عين اللغات التي كانت لها قبل هذا العصر. وليس مَن ينكر ذلك إلاَّ أعمى البصر والبصيرة، أما السرّ في تقلُّب لغات البشر فليس في اللغات بل في البشر أنفسهم، لأنَّ الإنسان أوجد اللغة ولم توجد اللغة الإنسان. فهي تحيا به لا هو بها، وتتغير بتغير أطواره ولا يتغير بتغير أطوارها، هي آلة في يده وليس آله في يدها، أما ضفادع الأدب فيعكسون هذه الآية ويجعلون الأدب، أو من يدَّعونه أديباً، آله في يد اللغة يتكيَّف بها ولا يكيِّفها، فهو عبدها الذليل وهي سيدته المعزَّزة المكرَّمة، فإذا قام يوماً من أراد أن يدير هذه الألة بعاطفة في صدره أو بفكر في نفسه لا أن يدير عاطفته وفكره بها، فاستعمل اشتقاقاً ما سبق لغيره استعماله وصاغ كلمة لم ينقلها القاموس عن ألسنة أبناء البادية منذ ألوف السنين، أو تصور مجازاً ما تصوره كاتب أو شاعر من قبله، قامت عليه في الحال قائمة الضفادع: "واق! واق! واق!" ومعناها "ويحك لقد خرَّبت آلتنا الجميلة"!

مصيبةُ ضفادع الأدب يا سادتي، إن الحياة تسير بهم وهم قعود، فيتوهّمون أن الحياة قاعدة مثلهم، كما تدور الأرض بنا ونحن نيام فنقوم واهمين أننا لا نزال حيث كنا ساعة ألقينا بأنفسنا على الفراش. والحقيقة هي أننا، بين غفلتنا ويقظتنا، قد قطعنا من الأرض مسافات شاسعة.

من أكبر الأوهام التي يؤخذ بها ضفادع الأدب وهمُهم أن تسيير الأدب منوط بهم، بل إن أعنّة المسكونة كلّها في أيديهم وهم المسؤولون عنها، فليس للخلاق في فلسفتهم من مكان. وليس للقوانين التي ربطت بها الحياة أجزاءها من محل من الإعراب في قاموسهم، أما مسؤوليتهم فتنحصر باعتقادهم في إبقاء القديم على قدمه. وقد فاتهم أن الحياة تتمم نفسها وهم نيام، وأنها أكبر من أن تحصر همَّها فيما يرغبون أو يكرهون، ولو أدركوا هذه الحقيقة ولو في الحلم، لأقلعوا عن النقيق وعرفوا أنه لا يجديهم نفعاً، ولا يغنيهم فتيلاً.

إن ما تنبذه الحياة، إنّ في الأدب وإنّ في أي مظهر آخر من مظاهرها، تنبذه من نفسها أحبَّهُ ضفادع الأدب أم لم يحبوه، وما تستنسبه تحتفظ به رضي بذلك ضفادع الأدب أم لم يرضوا. ومن أغرب ما في الكون أن يكون فيه أناس يجهلون ذلك.

لو تبصَّر ضفادع اللغة العربية يوماً تاريخ لغتهم لوجدوا فيه أصدق شاهد على هذا القول، ألا يرون أن اللغة التي نتفاهم بها اليوم في مجلاتنا وجرائدنا من على منابرنا هي غير لغة مضر وتميم وحِمْير وقريش؟ ألا يرون أنَّه لو أُتيح لأسلافهم تقييدنا منذ ألفي سنة لما كان لنا حتى اليوم لغة سوى لغة الحيزبون والدردبيس والطخا والنقاخ والعلطبيس؟ بل كنَّا نقول "العلسوج" بدل العصا، و "الإسفنط" بدل المُدامة، و "الخنشليل" بدل السيف، و "الفَدَوْكَس" بدل

الأسد. وأن المتنبي لو نظم قصائده بلغة أصحاب المُعلَّقات لكان ذكراً جميلاً لا قوة حيَّة في آدابنا؛ وأن أبا العلاء لو نظم "غير مُجد في ملّتي واعتقادي" بلغة درعياته ورسائله لما كانت لنا "غير مُجدٍ"؟ وأن شعراء الأندلس لو تحدوا في نظْمهم الجاهليين والمخضرمين لما كانت لنا موشحات الأندلس؟ إذا كانوا عمياناً عن كل ذلك فدواؤهم في الطب لا في الأدب. لأن الغشاء الذي على أبصارهم لا يزيله إلاَّ مبضع الجرّاح، أما قلم الكاتب فليس ليخمشه خمشاً.

قطعت اللغة العربية كلَّ هذه المراحل وتقلَّبت كلَّ هذه التقلبات وهي لا تزال لغة يتفاهم بواسطتها ملايين البشر. وكلما خطت خطوة غلت مراجل ضفادعها فقاموا يقلقون الأحياء والأموات بضوضائهم، "واق! واق! واق!".

إنَّ اللغة التي هي مظهر من مظاهر الحياة لا تخضع إلاَّ لقوانين الحياة، فهي تنتقي المناسب وتحتفظ به من المناسب بالأنسب في كلِّ حالة من حالاتها، وكالشجرة تبدل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء وأوراقها الميتة بأوراق حيَّة. وحين لا يبقى لها في تربتها من غذاء تموت بفروعها وجذورها. ولو تجمهرت كلُّ البشرية لما استطاعت إرجاع الحياة إليها. هكذا ماتت البابليَّة والأشورية والفينيقية والمصرية وكثير سواها. فعلام وقوقة الموقوقين في كل الأقطار العربية؟ تكاد لا تفتح جريدة أو مجلة من جرائد سورياً ومجلاَّتها إلاَّ تجد فيها باباً للوقوقة يدعونه "باب تهذيب الألفاظ". فالقوم هناك في حرب عوان. ذلك يقول إن تعبير كذا وكذا لا يجوز ويستشهد بالثعالبي. وذاك يقول إنَّه جائز ويستند إلى الزمخشري،وهم في حربهم يحسبون أن الحياة بأسرها قد انحصرت فيما ينفون وما يثبتون. وأن النجوم وما وراءها قد جمدت في أبراجها مصغية لتقف على نتيجة الجدال فتصفق للفائز وتصفر للمخذول.

ولم يعدموا في مصر إخواناً يتوسّدون القواميس ويتلون عليها صلواتهم ويحرقون أمامها بخور قلوبهم وزيوت أدمغتهم وكل غايتهم في الحياة أن يقعوا في قصيدة أو مقالة على كلمة أو تركيب لم تألفهما أذواقهم ولا رضيت عنهما قواميسهم. وإذ ذاك يُسمعونك نغمتهم العذبة: "واق! واق! واق!".

أذكر أنني قرأت انتاداً من كاتب مصري لقصيدة جبران خليل جبران "المواكب" وقد عثر فيها الناقد على هذا البيت:

هـل تحممت بعطر وتـنـشّـفـت بـنـور

فأثبته ووضع بعد كلمة تحممت كلمة "كذا" وبعدها علامة استفهام. وإن شئت فقل علامة استغراب. كأن الناقد يقول للقارئ: انظر. هو يقول "تحممت" وليس في اللغة كلمة "تحمم" بل "استحم" فيا للجريمة!

سألتكم، يا سادتي، باسم العدل والفهم والقاموس: لماذا جاز لبدوي لا أعرفه ولا تعرفونه أن يُدخل على لغتكم كلمة "استحمّ" ولا يجوز لشاعر أعرفه وتعرفونه أن يجعلها "تحمَّم"؟ وأنتم تفهمون قصده بل تفهمون "تحمم" قبل أن تفهموا "استحم"؟ وما هي الشريعة السرمدية التي تربط ألسنتكم بلسان أعرابي عاش قبلكم بألوف السنين ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم؟ تقولون: "ولو أجزنا لكل كاتب وشاعر أن يتصرّف باشتقاقات اللغة كما شاء لما بقيت لنا لغة". فأجيبكم: إنَّه لو صحَّ ذلك لما كان لكم من لغة الآن، لأن الذين كتبوا أو نظموا أو الذين يكتبون وينظمون بلغتكم ويهفون ضد قاعدة صرفية أو نحوية من قواعدها هم أضعاف الذين كتبوا أو نظموا ولم يهفوا. بل ليس مَن كتب أو نظم بالعربيَّة إلاَّ ارتكب بدل الهفوة هفوات. هل نسيتم انتقادات المرحوم إبراهيم اليازجي اللغوية، الم يُعِبْ أشياء كثيرة على أكبر أساطين

اللغة؟ أوَلم يكن له من عاب عليه أشياء كثيرة؟ ولغتنا مع ذلك لا تزال حيَّة ولم تعبث بدولتها الفوضى.

أمامكم كلمتان: "استحم" وهي قاموسية، و "تحمم" وهي غير قاموسية. ألا ترون أنكم إذا أعرضتم عن الثانية تضمحل تلقائياً؟ وإذا أقبلتم عليها تصبح جزءاً من لغتكم وتضمحل الأولى؟ وفي الحالتين تجرون باختياركم حسب سنن طبيعية ليس لي ولا لكم فوقها أقل سلطة.

إن شأننا مع ضفادع الأدب لشأن والله غريب عجيب، يطالعون مانكتب فيقولون: "نِعمًّا الأفكار ونِعمًّا العواطف، ونِعمًّا الأسلوب. لكن... اللغة" كأننا فيما نكتب أو ننظم نلقي عليهم دروساً في اللغة وكأن لا هم لنا من النظم إلا أن نتحاشى الخطف والإشباع واستعمال "تحمم" بدلاً من "استحم".

في الأدب العربي اليوم فكرتان تتصارعان: فكرة تحصر غاية الأدب في اللغة. وفكرة تحصر غاية اللغة في الأدب. وجليٌّ أنَّ نقطة الخلاف هي الأدب نفسه أو القصد منه، فذوو الفكرة الأولى لا يرون للأدب من قصد إلا أن يكون معرضاً لغويًّا يعرضون فيه على القارئ كل ما وعوه من صرف اللغة ونحوها، وبيانها وعروضها، وقواعدها وجوازاتها، ومتناقضاتها ومترادفاتها، وحكمها وأمثالها. فشاعرهم مَّن إذا نظم لم يخلُ بتفعيل ولم يتعدَّ الرويّ الواحد. ولم يختر من المفردات غير ما يشكل فهمه إلاَّ على الذين قضوا حياتهم في درس اللغة دون سواها. وإذا أبدى عناية خاصة بصقل أبياته وتنسيق قوافيه، وأكثرَ من الاستعارات البالية، والمجازات المألوفة، والتشابيه العوجاء، والتوريات الخرقاء، فهو أمير الشعر بلا مراء.

وكاتبهم مَن إذا كتب في "الحسد وأضراره في الهيئة الاجتماعية" سالت من

قلمه الكلمات الواحدة تلو الأخرى فتألَّفت من الكلمات عبارات، ومن العبارات مقاطع، ومن المقاطع صفحات، ومن الصفحات مجلَّدات، وكلُّها رجاجة برَّاقة. لا مأخذ فيها لسيبويه ولا للكسائي أو لابن مالك، كل همزة فيها حيث يجب أن تكون. أفعالها المتعدية متعدية بنفسها، واللازمة متعدية بما رتب لها النحاة من أحرف الجرٍّ لا بسواها، وبالإجمال، لا شائبة تشوبها سوى أنَّك تأتي على آخرها سائلاً نفسك: "ما هو الحسد وما هي أضراره في الهيئة الاجتماعية؟".

وخطيبهم إذا اعتلى المنبر تدفَّق من فيه صحيح الكلام وأنيقه فملأ أذنيك، وأشبع عينيك. وترك قلبك مقفلاً وعقلك حائراً سائلاً: (ماذا تراه قال؟).

جملة القول أن أصحاب الفكرة الأولى ينظرون دائماً وأبداً لا إلى ما قيل بل إلى كيف قيل. وأول سؤال يوجهونه إلى أثر أدبي هو: "هل هو صحيح اللغة ومتينها؟" فإذا كان كذلك فهو بنظرهم أدب. أمَّا إذا عثروا فيه على تاء طويلة بدل القصيرة، وألف ممدودة بدل المقصورة، وهمزة كرسيها الياء بدلاً من الألف. وفعل متعدٍّ بـ (إلى) بدلاً من (على). فهو ليس من الأدب بشيء. وإذا طالعوه وفهموه من أوله إلى آخره دون أن يلجأوا إلى القاموس فهو "ركيك"، والركاكة عندهم هي أن يستعمل كاتب "فقط" بدلاً من "فحسب". و "الوسط" بدل "البيئة". و "الخادم" بدل "الماهن" و "الأسد" بدل "الهزبر" وما أشبه.

أما أنصار الفكرة الثانية الذين يحصرون غاية اللغة في الأدب فهم ينظرون قبل كلِّ شيء إلى ما قيل ومن ثم إلى كيف قيل. لأنهم يرون في الأدب معرض أفكار وعواطف، معرض نفوس حسَّاسة تسطِّر ما ينتابها من عوامل الوجود، وقلوب حية تنثر أو تنظم نبضات الحياة فيها، لا معرض قواعد صرفية نحوية، وكشاكيل عَروضية بيانيَّة. فالفكر، في دينهم، أهمّ من لغة المفكر. لأنَّه صادر

من بحر الوجود الذي ليست الأرض وكل ما عليها من الشعوب سوى قطرة منه. أمَّا اللغة مهما اتسع نطاقها وامتدَّ نفوذها فلا تتعدَّى قسماً صغيراً من البشرية. بل مهما عزَّ مقامها لا تتجاوز كونها لباساً للفكر وأكثر ما يرتجى منها أن تكون لباساً جميلاً. غير أنَّها إن لم تكن سوى أسمال بالية على فكر جليل فقد تحط من قدر ذاك الفكر نوعاً ولكنها لا تذهب بقوته. رُبَّ ألثغ يُبْدي لك بعد الوأوأة الطويلة نظرة تقلب نهار حياتك ليلاً، أو ليل حياتك نهاراً. فهل تصبّ عليه لعنات الأرض والسماء. وتستسقط على رأسه كل نيران الجحيم لأنَّه لم يبد لك نظرته بلغة معربة، متينة طلية، متدفِّقة؟

الفكر كائن قبل اللغة، والعاطفة قبل الفكر. فهما الجوهر وهي القشور. ومن تعس البشرية أن تفقد مقدرة قراءة الأفكار والعواطف كما تنبت وتنمو في الأرواح لا كما ينطق بها اللسان. وأن تراها في حاجة إلى إشارات وعلامات مختلفة تصطلح عليها رموزاً لأفكارها وعواطفها. لأنَّ تلك الإشارات والعلامات، مهما دقت، ليست لتأتي إلا بأشباح ضئيلة، مبهمة من عالم الفكر المطلق والعاطفة الحرَّة. ولم تعرف الإنسانيَّة بعد في كلِّ تاريخها من تيسر له أن يسكب كل فكره أو يجسِّم كل عاطفته في كلام أو خطوط أو ألوان أو ألحان. لذلك فهي أبداً تقرأ بين السطور. وما تقرؤه بين السطور هو أفصح وأبلغ، وأعمق وأوسع، مما تقرؤه في السطور. وذاك لأنها تدرك بالفطرة أنَّه يستحيل على بشري كائناً من كان شاعراً أم كاتباً، رساماً أم نحاتاً، مهندساً أم ملحناً، تأدية فكر أو عاطفة بكلِّ ما فيها من تجعُّد وتلوُّن.

ليس الشاعر، يا سادتي، من يخلق عواطف ويولد أفكاراً. فليس من يخلق شيئاً من لا شيء إلاَّ الله. إنَّما الشاعر من يمدُّ أصابع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبكم وأفكاركم فيرفع جانباً منها ويحوِّل كلَّ أبصاركم إلى ما انطوى تحتها.

فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على أفكار، ولأول وهلة تحسبونها أفكار الشاعر وعواطفه. ولكنها في الحقيقة عواطفكم وأفكاركم لم يكتشفها الشاعر ولا ابتدعها، ولا أيقظها. لكنه رفع جانباً من الستار عنها وصوَّب كلَّ أبصاركم إليها. ثم ترككم وإياها تستجلون ألوانها وتتفحصُّون معانيها. لقد تطالعون، يا سادتي، قصيدة واحدة لشاعر واحد. فيثمل بها الأول. ويترنَّح بها الثاني. ويطرب لها الثالث. ولا يحفل بها الرابع. فعلام هذا التفاوت في تأثير تلك القصيدة عليكم والأبيات التي قرأها الأول منكم هي نفس الأبيات التي قرأها الرابع بحروفها؟ أليس ذلك لأنَّ الأول قرأ بين السطور أكثر مما قرأه الثاني، والثاني أكثر من الثالث، والثالث أكثر من الرابع؟ وكلهم لم يقرأ غير ما في نفسه وما لم يفصح الشاعر عنه بل رمز إليه رمزاً.

أجل. إنَّه لمن تعس البشرية أن نراها مضطرة إلى استعمال الرموز للإفصاح عن عوامل الحياة فيها. لأنَّ الرمز في أحسن مظاهره وأدقها ليس سوى خيال ممسوخ لما يرمز إليه. ومن تعس الأدب أن تكون له ضفادع ولا تُدرِك أنَّ اللغة ليست سوى مستودع رموز. وأن الرموز اللغوية ليست الوحيدة التي توصَّلت إليها البشرية في سعيها وراء وسائل تفصح بها عن عوامل الحياة فيها. فنضوة يطرقها الحداد. وصندوق يصنعه النجار. وجدار يشيِّده البنَّاء. وعباءة يحوكها الحائك. وصورة يمدُّ خطوطها ويبسط ألوانها الرسَّام. وتمثال ينحته النَّحات. ولحن يغنِّيه المغنِّي، أو يوقعِّه الموسيقي -كل هذه يا سادتي، ليست سوى رموز فكرية قلبية. فهل بينكم من إذا حاك له حائك عباءة من الصوف رماه بالكفر والتمرُّد والعصيان إذا رآه يحوك بعدها عباءة من حرير وعلى غير النول الذي حاك عليه عباءة الصوف؟ أو هل بينكم من إذا رأى النحوت اليونانية بكل ما فيها من دقة التفصيل والتخطيط يعرض عن نحوت "رودين" لأنَّ ليس فيها

دقة في التفصيل والتخطيط بل أفكار بارزة في الحجر، تكلمك وهي خرساء؟ تقولون: حاشا وكلا! أفلا قلتم كذلك لمن يجعلون من اللغة رمزاً مقدساً، لا يتحوَّر، ولا يتبدل، ولا يتغيّر؟.

لا قيمة للرمز في ذاته. إنَّما قيمته مكتسبة مما يرمز إليه. لذلك فلا قيمة للغة في نفسها. بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر ومن عاطفة. غير أنَّها ما دامت رمزاً من الرموز التي تساعدنا على تبادل الأفكار والعواطف فهي حَريَّة باعتنائنا لا حبًّا بها، بل غِيرة على الغاية الكبيرة التي نستعملها من أجلها. لكن حرصنا على اللغة لا يجب أن ينسينا القصد من اللغة. فجميل بنا أن نصرف همنا إلى تهذيبها، وتنسيقها لنكسبها دقَّة ورقَّة. إنما قبيح بنا أن ننسى أو نتناسى كونها رمزاً إلى ما هو أكبر وأجلُّ منها بمراحل. وأقبح من ذلك أن نحسبها وافية كاملة، وليس لمستزيد في دقتها زيادة. إذا نظرنا إليها هذه النظرة نعكس الآية. فنجعل أفكارنا رموزاً، وكلاًّ منا المرموز إليه. بل نكون كالمعترفين جهاراً بإفلاسهم الروحي. لأن قولنا بكمال اللغة العربيةٍّ كما هي اليوم يعني إقرارنا بأنَّ الأعراب الذين تحدَّرت عنهم هذه اللغة الشريفة والنحاة الذين قيدوها بقواعد منذ ألفي سنة كانوا أنبياء البيان. بل آلهة البيان. وأننا، لخسة جبلتنا، وفقر قلوبنا وأفكارنا يستحيل علينا أن نضيف إلى ما رتّبوه أو أن نسقط أو نغيِّر منه حرفاً! فما لنا والحالة هذه إلاَّ أن نكسر أقلامنا، ونحطِّم محابرنا، ونكفَّ عن الكتابة راضين بما عندنا من لغة وبما للغتنا من قواعد. ولا عبرة فيما نراه من حولنا من تطور سائر اللغات البشرية على الإطلاق.

قصارى الكلام، يا سادتي، أنَّ القصد من الأدب هو الإفصاح عن عوامل الحياة كلها كما تنتابنا من أفكار وعواطف. وأنَّ اللغة ليست سوى وسيلة من وسائل كثيرة اهتدت إليها البشرية للإفصاح عن أفكارها وعواطفها. وأنَّ

للافكار والعواطف كياناً مستقلاً ليس للغة. فهي أولاً واللغة ثانياً. وأنَّ كلَّ القواميس وكتب الصرف والنحو في العالم لم تُحْدِث يوماً ثورة ولا أوجدت يوماً أُمَّة. لكن الفكر والعاطفة يجددان العالم في كل يوم. وأنَّ اللغة في أدقّ تراكيبها ليست سوى مستودع رموز نرمز بها إلى أفكارنا وعواطفنا.

وإنَّه يحسن بنا الاحتفاظ بهذه الرموز ما دمنا قاصرين عن استبدالها بأدق منها. وأنَّ بعض هذه الرموز يصبح على مرِّ الأيام طلاسم فالأجدر نبذه. وأنَّ الشعراء والكتَّاب هم واضعو هذه الرموز وهم أولياؤها. وأنَّه إذا غيَّر شاعر أو كاتب رمزاً من رموزكم المألوفة أو جاءكم برمز جديد فليس في ذلك ما يدعو إلى القلق والخوف. لأنكم إذا أحببتم الرمز الجديد فستحتفظون به رضي النّحاة أم سخطوا، وإذا أعرضتم عنه فسيتلاشى من تلقائه. وأنَّ للأدب ضفادع لن يدركوا هذه الحقائق ما دامت الألف ألفاً والياء ياءً. وأنَّ لهذه الضفادع مسالك في درسها تسلية وعبرة. ورجائي أن أكون على الأقل. سلّيتكم. وأنكم إذا سمعتم بعد اليوم "واق! واق! واق!" لا تحفلون بتلك الضجة ولا تحسبون السماء هاوية على الأرض. فمن طبيعة الضفادع النقيق. ومن طبيعة الحياة الامتثال لقوى لا تدركها الضفادع ولا تحلم بها.

إن طول مقالي، يا سادتي، لبرهان لكم ولي على نقص اللغة البشرية كأداة للإفصاح عما يجول في النفس. فما كان أغناني عن هذه العبارات المتراكمة بعضها فوق بعض. وما كان أغناني عن إجهاد أناملي في تحبيرها وعقلي في ترتيبها، لو كان لي أن أوصل إليكم فكري بدونها، فهي، مع وفرتها ليست سوى رموز لما شئت أن أقول. فعليكم أن تحلّوا الرموز. وعليكم أن تقرأوا بين السطور. فويل لكاتب لا يقرأ الناس بين سطوره سطراً. وويل لقارئ لا يقرأ من الكلام إلا حروفه".

الفصل الرابع

من فنون النثر العربي الحديث

(٣)

القصة

تمهيد

في البدء كان القَصّ

القص كجنس أدبي، هو من أواخر الأجناس الأدبية ظهوراً، لكنه كواقع بشري، عرفه الإنسان قديماً، بل وعرف له أشكالاً عديدة.

ولعل القص على لسان الحيوان كان أقدم ما عرف الأدب[1]، لقدم الصلة بين الإنسان والحيوان ، فلم يكن الحيوان مجرد "معاون" في الحياة لهذا "السيد"، وإنما -وكما أمده بالمساعدة والمنفعة- حرّك مكنون غرائزه من خلال الصمت الذي يحيط بالحيوان وما فيه من غموض وأسرار، وما يمتلكه من قوة تفوق قوة "السادة" البشر. ونظراً لعجز الإنسان عن تعليل ما يعرض عليه من ظواهر تفسيراً علمياً، حاول تفسيرها عن طريق الخرافة، وهو ما عكسته حضارة المصريين القدماء، وانتقال ذلك إلى اليونان عن طريق "فيثاغورس" أو ما نجده كذلك عند البوذيين في الهند.

لقد كانت الصلة المادية بين الإنسان والحيوان أحد مصادر الأدب القوية التي تصف الحيوان، أو تتحدث عن منافعه، وتذكر بعض خصاله، أو تقص جوانب من مغامرات الإنسان في صيده، ووجدنا في أدبنا العربي امرؤ القيس يصف حصانه تفصيلاً، كما وصف النابغة كلب الصيد، وهكذا كان طرفة بن العبد مع ناقته، وكتب الحاجظ كتاباً عن الحيوان فيه من المعارف والأشعار والقصص الكثير.

كما عرفت الأمم الأولى تلك الحكايات الخيالية التي تدور حول أشخاص أو

١- الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨، ص٧ وما بعدها.

حوادث أو أعمال خارقة فوق طاقة البشر، وهي ما اصطلح على تعريفه بالأساطير، ومادتها العامة مستمدة من الظواهر التاريخية والطبيعية في الحياة الإنسانية، وربما نلاحظ وجود وجوه شبه بين أساطير الأمم، ذلك الشبه الذي رده البعض إلى الصدفة وحسب، بينما حاول آخرون إيجاد مبررات علمية له.

وعرفت الأمم السابقة نوعاً من القصة أبطالها شخصيات غير عاقلة من الحيوان والجماد، بيد أنها تفكر وتتكلم وتتصف بالعقل والمنطق، ناهيك عما لها من عواطف ومشاعر، وتقوم بدور إنسان واقعي، وهذه هي الخرافة، التي تأتي للتسلية، وقد تسرف في الخيال متجاوزة الواقع، وتمنح أبطالها الطابع الأسطوري، وتهدف إلى التربية، وتحقيق غاية تعليمية محددة.

هذا النوع من القصة قديم جداً، ويأتي نثراً وشعراً، وثمة فوارق بين الخرافة والأسطورة، فالأخيرة تنشأ شعبياً وبشكل عفوي، ويخترعها الخيال الفطري بهدف تفسير بعض الحقائق الكونية، وتتميز قصة الموعظة عن الخرافة بكبر حجمها، وشدة تعقيدها، وأنها ذات مغزى خلقي دائماً، ولا تقتصر كلها على الحيوان.

وإذا كان من الصعوبة بمكان تحديد الموطن الأول للأسطورة أو الخرافة التي تهدف للتسلية، إذ هي أقدم الآداب الإنسانية، فإن قصص المواعظ، أو الخرافة الهادفة، ترجح نشأتها في الشرق، ثم انتقالها منه إلى الغرب، ودليل ذلك أن الحيوانات والطيور التي تلعب الأدوار الرئيسة فيها، كالأسد والفيل والهدهد والطاووس والثعلب، هي حيوانات "شرقية" بالدرجة الأولى، ومصرية وهندية على وجه الخصوص.

وكان للعرب قديماً –كغيرهم– أساطير وخرافات، دار بعضها حول الحيوان

كذلك، وروى الضبي في "أمثال العرب" والميداني في "مجمع الأمثال" من القصص العربي القديم ما يستشف منه غاية أخلاقية تناسب عصرها آنئذ، كما كان للعرب -أيضاً- قصص آخر ذو اتجاه واقعي، تمثل في أيام العرب، ويدور حول وقائعهم الحربية، كقصة زنوبيا "الزبّاء"، وأما العصص العاطفي فنجده فيما ذكر بين المنخل البشكري والمتجردة زوج النعمان بن المنذر، أو ما كان بين المرقش الأكبر وصاحبته أسماء بنت عوف.

وثمة قصص آخر، أخذه العرب عن غيرهم من جيرانهم، وأعادوا صياغته بما يتفق مع أذواقهم، على نحو ما كان يفعل النضر بن الحارث في مكة، الطبيب الرحالة، الذي كان يعارض النبي صلى الله عليه وسلم، فإذا جلس النبي مجلساً ذكّر فيه بالله، سارع النضر بإلقاء القصص الفارسية وغيرها على قومه، جذباً لهم، وتفريقاً لهم عن رسول الله صلى الله عليه الصلاة والسلام.

ويشير الدكتور الطاهر أحمد مكي إلى وجود مشكلة تواجه الدارسين للقصة بمختلف ألوانها، خرافة وأسطورة وموعظة، عند العرب في الجاهلية، فقد دونت القصة بعد زمنها، وفي العصر الإسلامي، الأمر الذي يجعل مهمة تحديد "أصالة" هذه القصص، مسألة صعبة للغاية، هل هي فعلاً جاهلية، أم من إبداع الرواة.

وقد أدرك القرآن الكريم أهمية القصة في إثارة الوجدان، وجذب انتباه السامعين أو القراء، فاتخذها وسيلة من وسائل تحقيق أهدافه وغاياته المتمثلة في إثبات الوحي، وتأكيد الرسالة، وتأصيل الدعوة.

لكن القصة القرآنية لا تظهر لنا في القرآن كعمل فني مستقل، لكنها تخضع للغايات التي يهدف إليها القرآن الكريم، وقد تعددت ألوانها، فكان منها القصة

التاريخية التي تتناول شخصيات من الماضي؛ الأنبياء والمرسلين، وتستخدم التاريخ عرضاً لها، دون أن تقصد ما يقصده التاريخ، بل وتعرض غير ما يعرض، فهي لا تقصد التاريخ وسرد الوقائع مرتبة حسب وقوعها، وإنما المراد منها العبرة والعظة، وقد تغفل تحديد الزمان أو ذكر المكان أو تسمية الأشخاص، بل ربما تعيد ترتيب الأحداث على نحو يتفق والغاية منها.

والقصة التمثيلية هي نوع من أنواع القصة القرآنية، ويقصد بها البيان أو الشرح والتفسير، فلا يلزم وقوع أحداثها، أو وجود شخصياتها، وإنما تكتفي بالغرض والخيال، كقوله تعالى: "يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد"، وقوله تعالى: "وقال لها وللأرض إئتيا طوعاً أو كرهاً قالتا آتينا طائعين".

وعرف القرآن الكريم أنواعاً أخرى من القصة، أشار إليها المفسرون والدارسون، وأفاض في ذلك الإمام محمد عبده في "تفسير المنار" في مواضع عديدة.

ومن جانب آخر، ضمت القصة القرآنية عناصر ثلاثة للقصة: الأحداث والأشخاص والحوار، قد تأتي في القصة مجتمعة، وقد يأتي أحدها فقط، وفقاً للهدف المنشود من القصة، كما لا نعدم دور المرأة في القصة القرآنيه، والذي تمثل في امرأة فرعون، وامرأة العزيز، ومريم ابنة عمران، وغيرهن.

ولما كان القرآن الكريم معجزة تحدى بها الله تعالى العرب في لفظه ومضمونه، فمن غير المعقول أن يتحدى القرآن العرب بأن يأتوا بما فيه من قصص -مثلاً- وهم لا يعرفون هذا اللون، فالمنطقي أنهم كانوا يعرفون القصة، لكنهم عجزوا عن الإتيان بقصة تصمد فنياً وأسلوبياً أمام القصص

القرآني، وهو ما يؤكد لنا وجود هذا الفن الأدبي على نحو واسع بين العرب منذ زمن طويل[1].

وعرف المسلمون القصة بعد عصر النبي صلى الله عليه وسلم، وتشير كتب السيرة إلى أن تميم الدارمي قد استأذن الخليفة عمر بن الخطاب في أن يذكّر الناس في مسجد رسول الله، فأذن له في آخر ولايته، كما أذن عثمان بن عفان رضي الله عنه لتميم بمواصلة هذا النهج الذي يعتمد على القص بالدرجة الأولى، دون مراعاة لصدق القصة، فالهدف وقتئذ كان الترغيب والترهيب، فلما أكثر القصاص من الكذب في قصصهم، طردهم علي بن أبي طالب رضي الله عنه من المساجد، ولم يستثن منهم غير الحسن البصري، الذي كان يتحرى الصدق فيما يقول.

ولا يخفى دور القصص النصراني واليهودي في ذلك الوقت، إذ لعب كل من وهب بن منبه، وهو فارسي الأصل، وكعب الأحبار، وكان يهودياً قبل إسلامه، دوراً بارزاً في إثراء هذا القصص وانتشاره.

وقد شهد العصر الأموي قصصاً إسلامياً، وقصصاً جاهلياً عاد ليسترد مكانته بين الناس، وقصصاً عاطفياً، بل وبرز قصص سياسي لخدمة الصراع الذي شهدته الساحة الإسلامية آنذاك، كما شهد العصر ذاته القصة الشعرية التي بلغت ذروتها على يدي عمر بن أبي ربيعة (ت ٧٢٠م)، وهو ما تعكسة رائيته المعروفة التي مطلعها:

أمن آل نُعْمٍ أنت غاد فمبكر   غداة غدٍ أم رائحٌ فمهجّرُ

١- حول القصة القرآنية، انظر حلمي محمد القاعود، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص٣٢٢ وما بعدها.

وتتوفر لهذه القصة ما يشترطه النقاد من عناصر للقصة القصيرة الحديثة من حدث ونحوه، وإن لم تتوفر لها نفس الأحكام والبناء والدقة.

وجاء العصر العباسي، وشهدت الحياة فيه تغيراً ملحوظاً، حيث الرقي الحضاري، والاختلاط بالأمم، وترجمة آثار الشعوب الأخرى، ولعب فن القصة دوره مع الفلاسفة يحمّلونه أفكارهم، ومع الوعاظ يجذبون به الناس إلى الفضائل، وازدهرت قصص العشاق، وبرزت القصة في مؤلفات الصوفية والمحدثين المجتهدين.

وقدم لنا الجاحظ مجموعة من الحكايات في كتابه "البخلاء" هبط بها إلى واقع الحياة، وجعل السخرية إحدى مقوماتها، ومزج فيها بين المتعة والجمال، والنقد.

لقد شهد هذا العصر تنوعاً كبيراً في موضوعات القصة، فوجدناها في كتاب "التبر المسبوك" للغزالي (ت ١١١١م)، وفي "سراج الملوك" للطرطوشي المؤرخ (ت١١٢٦م) وفي "سلوان المطاع" لابن ظفر الصقلي (ت ١١٦٩م)، و "الفرج بعد الشدة" للتنوخي (ت ٩٩٤م)، ويجمع هذا الكتاب الأخير بين القصة الحقيقية والمغامرة المأسوية، بل والقصة البوليسية، وكلها ذات نسيج محكم، ولها عقدة.

أما "ألف ليلة وليلة" فهي في الأصل ترجمة عن أصل فارسي قديم عنوانه "هزار أفسانه" أي ألف حكاية، وأصلها هندي، قام الجهشياري (ت ٩٤٢م) بترجمتها، وإضافة حكايات أخرى لها، أي أنه استمد الفكرة العامة وهيكل الكتاب والشخصيات الرئيسة من "هزار أفسانه"، ثم أضاف ما أضافه، ليفتح باب الإضافة من بعده على مصراعيه، ولتدخل إليها عناصر هندية ويونانية

وعبرية ومصرية، حتى أخذ الكتاب شكله النهائي في القرن الخامس عشر الميلادي في مصر، وأسلوب الكتاب –كما يصفه الدكتور الطاهر مكي- "سهل المأخذ، مبسوط العبارة، سوقي اللفظ، كثير الاستطراد والتضمين، جرئ الإشارة، لا يعرف الكناية، ولا يقنى الحياء، ولا يصطنع التحفظ".

وخلال هذه الرحلة القصصية العربية، تظهر المقامة في القرن العاشر الميلادي، ذلك الشكل الفني الذي دفع الكثيرين إلى الاعتقاد بأنه يجسد فن القصة بشكلها الحديث، وهو ما نتوقف عنده بشيء من التفصيل في الصفحات التالية.

بين المقامة والقصة

المقامة العربية هي أساس فن القصة الحديث؛ هكذا ذهب البعض، ولمَ يُرق هذا المذهب لآخرين، فأوقعوا الطلاق بين الفنين، الأمر الذي يحتم لنا –قبل الحديث عن القصة الحديثة– أن نعرض للمقامة بشيء من الإيجاز، وليصل القارئ معي إلى إجابة للسؤال المزمن في دراسات عديدة: هل حقاً توفرت عناصر القصة وأركانها على نحو ما نراها الآن، في المقامة التي ابتدعها بديع الزمان قبل ألف عام؟!

وباديء ذي بدء، نعرف بالمقامة، وليس ثمة اختلافات في تعريفات الدارسين لهذا الفن، والباحثين فيه.

فالمقامة، والجمع مقامات، اسم للمجلس أو النادي أو الجماعة من الناس تكون فيه، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة؛ لأنها تُذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الناس لسماعها(١).

ويعد بديع الزمان الهمذاني أول من أعطى كلمة (مقامة) معناها الاصطلاحي بين الأدباء، فقد استخدم الكلمة ليعبر بها عن مقاماته، وهي جميعها تصور أحاديث تلقى في جماعات، فكلمة مقامة عنده تقترب في معناها من كلمة "حديث"(٢).

والإطار الثابت الذي اتسمت به المقامة كما وصلتنا حديثاً هو أنها حكاية قصيرة مثيرة مسجوعة، قد تتضمن أبياتاً من الشعر، وقد لا يكون فيها شعر،

١- انظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة قَوَمَ؛ القلقشندي، أحمد بن علي بن أحمد بن عبد الله، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ص١١ وما بعدها؛ علي عبد المنعم عبد الحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة، مرجع سابق، ص١٧.

٢- شوقي ضيف، المقامة، مرجع سابق، ص٨.

تدور حول بطل ظريف، ذلق اللسان، عالم باللغة، خبير بدقائقها، يكتسب عيشه بالحيلة والسجال، وقد تشتمل على ملحة أو طرفة، ويرويها راوٍ واحد[1]، ومعظم التعريفات التي وضعت للمقامة، وصفتها بأنها "حكاية" أو قصة[2].

وقد شاء للمقامة أن تقع فريسة الاختلاف الأدبي البيّن، فالبعض يرى أن بعض المقامات قصص، والبعض الآخر يرى أنها ليست من القصة في شيء، أما البعض الثالث فيرى أن المقامات نوع أدبي له سماته الخاصة التي تميزه عن أي شكل قصصي آخر، بينما يرى آخرون أنها أقرب إلى المسرحية، ولكل فريق أدلته المستقاة من تحليله للمقامات، ورؤيته الخاصة[3].

ومع أن أحمد الشايب يعرف المقامة بأنها "نوع من القصص الأدبية القصيرة التي تعتمد على الخيال في تأليف حوادثها، وترمى إلى غاية مثل تعليم اللغة، وسرد الموعظة، ووصف الأشياء،ونقد الأدب..." إلا أنه بعد سطور قليلة ينفي أية علاقة بين المقامة والقصة كما عرفها الأدب العربي الحديث فيقول[4]: "وقد يظن الناس أن المقامات من باب القصة كما يعرفها الأدب الحديث، والحق أن المقامات لا تثبت للقصة من كل ناحية، نعم فيها الحكاية، والحوار، والوصف، والمغزى النقدي أو الوعظي، ولكنها تنقصها أشياء أخرى تبعدها عن طبيعة القصة، من ذلك عدم التنوع فيها، فالأشخاص لا يتغيرون، والحادثة واحدة، والحرص على المال سائد فيها، ومن ذلك التجافي عن التحليل النفسي

١- علي عبد المنعم عبد المجيد، مرجع سابق، ص١٦.

٢- انظر على سبيل المثال: يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، مرجع سابق، ص١٢؛ لجنة من أدباء الأقطار العربية، المقامة، سلسلة فنون الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص٤.

٣- تفاصيل ذلك في: محمد علي عبد المعطي، تجليات الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص٣٩٢، وانظر كذلك: عمر محمد عبد الواحد، موضوعة السفر وخصائص التفكير الشفاهي في مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار حراء، المنيا، ٢٠٠٠، ص١٠.

٤- أحمد الشايب، علم الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٩، ١٩٩٥، ص١١٠-١١٢.

أو عرض المشاكل وعلاجها، أو الابتكار في تصوير المواهب والأشخاص، ومن ذلك عدم استكمالها عنصري الحياة –الرجل والمرأة معاً– بأسلوب يبعث المشاكل أو يثير العواطف أو يدرس المسائل الاجتماعية، على أن المواعظ ترد فيها صريحة مباشرة مقصودة لذاتها، وفوق ذلك فعندي أن أسلوبها في صنعته وغرابته ليس أسلوب الرواية أو القصة التي تعني بالموضوعات والأفكار التي تهم القراء،وحسبها أنها من هذه الناحية مدرسة لغوية أدبية".

وتعليقاً على "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم يرى عمر الدسوقي[١] "أن حافظاً اصطنع هذا القالب القريب من القصة وحبكتها وعرضها وشخصياتها، ليدلى إلينا بآرائه في المجتمع الذي يعيش فيه".

فقالب المقامة –وفقاً لما سبق– قالب قريب من القصة، وإن لم يصل بعد إلى مفهوم القصة بعناصرها الحديثة من حبكة وعرض وشخصيات.

ويرى الدكتور أحمد هيكل[٢] في "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي عملاً من الأعمال القصصية المحافظة التي كانت تستلهم التراث، وهو "اللون الإجتماعي الغاية، المقامي الأسلوب الروائي البناء"، بل ويطلق عليه "الرواية الاجتماعية المقامية"، باعتبار غايته وطابع أسلوبه، فهو يرى إذن في هذا العمل، جانباً روائياً معاصراً، وآخر تراثياً "مقامياً"، وقد تمثل الجانب الأخير في اسم الراوية الذي أخذه المويلحي عن بديع الزمان وهو "عيسى بن هشام"، وتمثل كذلك في استخدام السجع في لغة السرد والوصف، بالإضافة إلى اشتراك العملين في تصوير بعض جوانب البيئة الاجتماعية، وعدم استمرار

١- نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص١٦٤.

٢- تطور الأدب الحديث في مصر، مرجع سابق، ص١٨٣-١٨٦.

الشخصيات، واختفاء كثير منها بإنتهاء الفصل الذي يتحدث عنها؛ إلا أن ثمة اختلافات واضحة بين عمل المويلحي والمقامة، تقرب عمل المويلحي من عالم الرواية، إلا أن ارتباطه بالمقامه، قد أنقص من قيمته الفنية كرواية.

إذن، يمكننا أن نصل إلى "فض اشتباك" بين المقامة والقصة، بأن ثمة قواسم مشتركة بين هذين الفنين، إلا أن عوامل الاختلاف تبقى حاسمة في الفصل بينهما.

فالمقامة التراثية تدور حول مغامرات صاحبها بطل واحد، وتنتهي في معظمها بجواز حيلته على الناس، وإلى جانبه يقف راوية ينقل لنا أخباره، ولا تتغير هاتان الشخصيتان في كل المقامات، وهما الرابط الوحيد بين كل المقامات.

ويتسم بطل المقامة بالصعلكة والتسول والمكر، كما أنه أديب بليغ، ذو ثقافة دينية وشعرية وأدبية قوية.

أما أسلوب المقامة فيختلف عن أسلوب القصة في الاستشهادات الطويلة، والمباشرة، والخطابية، والإسراف اللغوي الذي يجعل اللغة والبديع هدفاً لذاته، يحول -كما يقول الدكتور حسين محمد علي-[١] دون سريان تيار شعوري ونفسي وفكري واحد، ويفقد العميل وحدة التأثير، ووحدة الانطباع، وتماسك البناء الفني، ويلغي ميزة التكثيف، وينهي ضرورة التركيز والإيجاز، وغير ذلك من السمات الفنية التي تميز القصة.

١- الأدب العربي الحديث: الرؤية والتشكيل، مرجع سابق، ص١٦٣-١٦٤.

ويبقى ما نعتقده في هذا المقام، وهو أن المقامة، وإن شملت بعض وجوه القص أو الرواية التي تميز الفكر الإنساني منذ القدم، مع ما صحب ذلك من تطور في هذه الملكة، هي جنس أدبي في حد ذاته، يبقى مشتركاً مع غيره من فنون القص الأخرى، كما أن القصة القصيرة أو القصة الرواية في العصر الحديث، هي أجناس أدبية في حد ذاتها.

١- المرجع السابق، ص٦٥-٦٦.

٢- المرجع السابق، ص٦٦.

القصة العربية الحديثة

يرى الدكتور شفيق البقاعي[1] أن القصة قد جاءت إلى الأدب العربي مع المقاييس الفنية في عصر النهضة العربية الحديثة، بوهج غريب بعد الانفتاح العربي على أوربا، وهجرة اللبنانيين إلى الأمريكتين، حيث تلقّحت أذواقهم بالبنية الأدبية الحديثة ومفاهيمها المحددة لكل نوع أدبي جديد.

يقول محمود تيمور، رائد القصة العربية الحديثة: "وفي ظني أن نضهتنا الحديثة، لو كانت خلت من عنصر القصة الغربية –من باب الفرض والتخمين– لما عجزنا في انبعاثنا الأدبي الجديد أن نخلق القصة من وحي الأدب العربي وحده، ومن تراثه في ميدان القصص والأساطير، ولكان هذا الأدب على وفرة مأثوراته القصصية خليقاً أن يشق لنا مجرى لقصة عربية جديدة الطابع والطراز"[2].

لعل آثار المد الغربي في مجال النثر الفني بشكل عام قد بدأت في مصر، منذ أن عاد رفاعة الطهطاوي من فرنسا، وإذا كان أسلوبه قد اتسم في البداية بالسجع والتنميق، فقد جاء بعده جيل طور في هذا الأسلوب، على نحو ما نجد عند المويلحي والمنفلوطي وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي.

لكن رياح التجديد العاتية، قد تركت آثارها واضحة على هذا النثر مع ظهور جيل جديد من رواد الأدب العربي من أمثال: محمد حسين هيكل والمازني ومحمود تيمور والعقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم.

١- أدب عصر النهضة، مرجع سابق، ص٢٤٤.

٢- القصص في أدب العرب، ص٢٥، نقلاً عن: شفيق البقاعي، المرجع السابق، ص٢٤٥.

ومع بداية القرن العشرين شهدت ساحة الأدب العربي في مصر ترجمة بعض القصص عن الإنجليزية والفرنسية والروسية، كما نشرت صحيفة "العلم" بدءاً من عام ١٩١٠ قصصاً قصيره أطلقت عليها اسم الطرفة أو الأحدوثة، وربما كان أول عمل أدبي نثري يمكن اعتباره "قصة قصيرة" هو ما كتبه صالح حمدي همام عام ١٩١٠ في كتاب له بعنوان "أحسن القصص".

وإذا كان كل من محمد تيمور وميخائيل نعيمة من رواد فن القصة، إلا أن هذا الفن لم يتبلور بشكل واضح إلا في كتابات محمود تيمور، الذي يعد أحد الرواد الخمسة –كما يرى بعض الدارسين–[1] الذين أرسوا دعائم هذا الفن في الأدب العربي الحديث، وهم: محمد تيمور ومحمود تيمور وعيسى عبيد وشحاته عبيد ومحمود طاهر لاشين.

وثمة اختلاف حول أول قصة قصيرة ظهرت في الأدب العربي الحديث، فبينما يرجع البعض[2] ذلك الفضل لعبد الرحمن شكري (١٨٨٦-١٩٥٨) في كتيب مطبوع بعنوان "الحلاق المجنون"، عام ١٩١٩، يرى البعض الآخر أن محمود تيمور هو الذي بدأ في النشر عام ١٩١٦،وإن كانت محاولاته الأولى لم تصل إلى مرحلة النضج آنذاك[3].

ثم جاء محمد تيمور الذي كتب ست قصص قصيرة في جريدة "السفور" جمعها فيما بعد في كتاب بعنوان "ما تراه العيون" عام ١٩٢٣، وأصدر عيسى عبيد مجموعة قصصية بعنوان "إحسان هانم" عام ١٩٢٠، و "ثريا" عام ١٩٢٢، كما أصدر شحاته عبيد مجموعة "درس مؤلم" عام ١٩٢٢.

١- محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٠٥.

٢- حسين علي محمد، مرجع سابق، ص١٦٥.

٣- محمد صالح الشنطي، مرجع سابق، ص٤٠٥.

أما إنتاج محمود تيمور الناضج، فيبدو في مجموعته "الشيخ جمعة" عام ١٩٢٥، و"عم متولي" عام ١٩٢٦، و"الشيخ سيد العبيط" عام ١٩٢٦.

لقد تكونت جماعة من الكتاب المصريين خلال الحرب العالمية الأولى، تهدف إلى بعث خير ما في الثقافة الوطنية من تراث، مع استيعاب منجزات الحضارة الحديثة آنذاك، ورفعت هذه الجماعة راية التمصير والقومية في مجال الأدب، وكانت جريدة "الفجر" لسان حالها، واهتمت في نفس الوقت بالعلوم الحديثة والفنون الجميلة، بالإضافة إلى اهتمامها بالأدب، وكان ضمن أعضاء هذه الجماعة: يحيى حقي، والدكتور حسين فوزي، ومحمود طاهر لاشين، وإبراهيم المصري، وحسن محمود، ومحمود عزمي، وحبيب زحلاوي، وقد استمدوا دعمهم الأدبي من صحيفة أسبوعية أدبية أصدرها عام ١٩١٧ عبد الحميد حمدي باسم "السفور" وكانت هذه الصحيفة "تدعو إلى اعتناق المذاهب الأوربية في الأدب والتاريخ، وإلى التحرر من التقليد، ومحاولة البحث عن أدب مصري صميم، وتطوير الأسلوب إلى ما يوافق مقتضيات العصر، وتوجيه الأنصار إلى دراسة أدباء مصر وشعرائها، مثل البهاء زهير"(١).

لقد سعى هؤلاء إلى رسم صورة جديدة للأدب العربي، تتفق ومتطلبات العصر من جانب، والبعد عن التقليد من جانب آخر.

ويشير الدكتور الطاهر أحمد مكي(٢) إلى وجود مدرستين أخريين إلى جانب الاتجاه السابق، الأولى وهي مدرسة أحمد لطفي السيد وضمت رواداً وأدباءً بارزين مثل: طه حسين، ومحمد حسين هيكل، ومصطفى عبد الرازق، والثانية وقد تزعمها إبراهيم المازني، وعباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري وآخرون.

١- الطاهر أحمد مكي، مرجع سابق، ص٨٨.

٢- السابق، ص٨٨ وما بعدها.

ويبدو أن المدرسة الأولى –التي انتمى إليها محمد تيمور– هي التي تحملت العبء الأكبر في نشأة القصة القصيرة، لا عن طريق الكتابة وحسب، بل –كذلك– عن طريق الدعوة إلى انتشار هذا الفن النثري.

ويرى الأديب المصري يحيى حقي(١) أن أعضاء هذه المدرسة قد مروا في مرحلتين: الأولى وهي مرحلة اتصال ذهني بالأدب الفرنسي والإنجليزي، حيث تعلموا في مدارس هاتين اللغتين، وقرأوا مؤلفات أدبائهما، بالإضافة إلى أدباء لغات أخرى، بحكم أجوائهم الثقافية.

أما المرحلة الثانية، وهي مرحلة الغذاء الروحي لأصحابها، فقد تمثلت في انتقالهم إلى قراءة الأدب الروسي وما اتسم به من الانفعال الشديد، والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مآسي الحياة، والإيمان بالقدر والثورة عليه في آن واحد، والجمع بين دراسة النفس البشرية ووصف الطبيعة والتغني بجمالها.

عموماً، يبدو أن الرأي الراجح هو القائل بأن أول قصة عربية حديثة هي قصة "في القطار" لمحمد تيمور، والتي جاءت نتيجة اتصاله القوى والمبكر بالثقافة الأوربية، حيث درس في باريس، وعاد مع بداية الحرب العالمية الأولى ليبشر بأدب مصري قومي، وقد التقط مادة قصصه من الفلاحين ومظالمهم، وانحرافات الموظفين، ومشاكل المرأة، وكانت لغة قصصه سليمة، خالية من الركاكة أو التكلف والتصنع، كما حرص فيها على توافر السمات الفنية لهذا الجنس الأدبي الجديد.

١- نقلاً عن : الطاهر أحمد مكي، مرجع سابق، ص٨٩.

محمد تيمور

في القطار

أول قصة قصيرة في الأدب العربي

صباح ناصع الجبين يجلى عن القلب الحزين ظلماته، ويرد للشيخ شبابه، ونسيم عليل ينعش الأفئدة، ويسري عن النفس همومها، وفي الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسره كأنها ترقص لقدوم الصباح، والناس تسير في الطريق وقد دبت في نفوسهم حرارة العمل، وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهتدي لشيء.

تناولت ديوان "موسيه" وحاولت القراءة، فلم أنجح، فألقيت به على الخوان وجلست على مقعد، واستسلمت للتفكير كأني فريسة بين مخالب الدهر.

مكثت حيناً أفكر ثم نهضت واقفاً، وتناولت عصاي وغادرت منزلي وسرت وأنا لا أعلم إلى أي مكان تقودني قدماي إلى أن وصلت إلى محطة باب الحديد وهناك وقفت مفكراً ثم اهتديت للسفر ترويحاً للنفس، وابتعت تذكرة، وركبت القطار للضيعة لأقضي فيها نهاري بأكمله.

وجلست في إحدى غرف القطار بجوار النافذة، ولم يكن بها أحد سواي وما لبثت في مكاني حتى سمعت صوت بائع الجرائد يطن في أذني "وادي النيل، الأهرام، المقطم" فابتعت إحداها وهممت بالقراءة وإذا بباب الغرفة قد انفتح ودخل شيخ من المعممين، أسمر اللون طويل القامة، نحيف القوام كث اللحية، له عينان أقفل أجفانهما الكسل، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد. وجلس الأستاذ غير بعيد عني، وخلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على المقعد، ثم بصق على

الأرض ثلاثا ماسحاً شفتيه بمنديل أحمر يصلح أن يكو غطاء لطفل صغير، ثم أخرج من جيبه مسبحة ذات مائة حبة وحبة وجعل يردد اسم الله والنبي والصحابة والأولياء والصالحين. فحولت نظري عنه فإذا بي أرى في الغرفة شاباً لا أدري من أين دخل علينا، ولعل انشغالي برؤية الأستاذ منعني أن أرى الشاب ساعة دخوله.

نظرت إلى الفتى وتبادر إلى ذهني أنه طالب ريفي انتهى من تأدية امتحانه، وهو يعود إلى ضيعته ليقضى إجازته بين أهله وقومه، نظرت إلى الشاب كما نظر إلى ثم أخرج من حافظته رواية من روايات مسامرات الشعب وهم بالقراءة بعد أن حوّل نظره عني وعن الأستاذ. ونظرت إلى الساعة راجياً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر رابع، فإذا بأفندي وضاح الطلعة، حسن الهندام، دخل غرفتنا وهو يتبختر في مشيته ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس، جلس الأفندي وهو يبتسم واضعاً رجلاً على رجل بعد أن قرأنا السلام، فرددناه رد الغريب على الغريب.

وساد السكون في الغرفة والتلميذ يقرأ روايته، والأستاذ يسبح وهو غائب عن الوجود، والأفندي ينظر لملابسه طوراً وللمسافرين تاره أخرى، وأنا أقرأ وادي النيل منتظراً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر خامس.

مكثنا هنيهة لا نتكلم كأنا ننتظر قدوم أحد، فانفتح باب الغرفة ودخل شيخ يبلغ الستين، أحمر الوجه براق العينين، يدل لون بشرته على أنه شركسي الأصل، وكان ممسكاً مظلة أكل عليها الدهر وشرب. أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه، وجلس أمامي وهو يتفرس في وجوه رفقائه المسافرين كأنه يسألهم من أين هم قادمون والى أين ذاهبون ثم سمعنا صفير القطار ينبئ

الناس بالمسير، وتحرك القطار بعد قليل يقل من فيه إلى حيث هم قاصدون.

سافر القطار ونحن جلوس لا ننبس ببنت شفة، كأنما على رءوسنا الطير، حتى اقترب من محطة شبرا، فإذ بالشركسي يحملق في ثم قال موجهاً كلامه إلى:

- هل من أخبار جديدة يا أفندي؟

فقلت وأنا ممسك الجريدة بيدي – ليس في أخبار اليوم ما يستلفت النظر اللهم إلا خبر وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأمية.

ولم يمهلني الرجل أن أتم كلامي لأنه اختطف الجريدة من يدي دون أن يستأذنني وابتدأ بالقراءة ما يقع تحت عينيه، ولم يدهشني ما فعل لأني أعلم الناس بحدة الشراكسة. وبعد قليل وصل القطار محطة شبرا وصعد منها أحد عمد القليوبية، وهو رجل ضخم الجثة، كبير الشارب، أفطس الأنفس، له وجه به آثار الجدري، تظهر عليه مظاهر القوة والجهل. جلس العمدة بجواري بعد أن قرأ سورة الفاتحة وصلى على النبي ثم سار القطار قاصداً قليوب.

مكث الشركسي قليلاً يقرأ الجريدة، ثم طواها وألقى بها على الأرض وهو يحترق من الألم وقال:

- يريدون تعيمم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقي الفلاح إلى مصاف أسياده وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى.

فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت:

- وأية جناية؟

- إنك ما زلت شاباً لا تعرف العلاج الناجع لتربية الفلاح.

- وأي علاج تقصد؟ وهل من علاج أنجع من التعليم؟

فقطب الشركسي حاجبيه وقال بلهجة الغاضب:

- هناك علاج آخر...

- وما هو؟

فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال:

- السوط. إن السوط لا يكلف الحكومة شيئاً، أما التعليم فيتطلب أموالاً طائلة، ولا تنس أن الفلاح لا يذعن إلا للضرب لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد.

وأردت أن أجيب الشركسي، ولكن العمدة حفظه الله كفاني مئونة الرد فقال للشركسي وهو يبتسم ابتسامة صفراء.

- صدقت يا بيه صدقت. ولو كنت تسكن الضياع لقلت أكثر من ذلك. إننا نعاني من الفلاح ما نعاني لنكبح جماحه، ونمنعه من ارتكاب الجرائم.

فنظر إليه الشركسي نظرة ارتياب وقال:

- حضرتكم تسكنون الأرياف؟

- أنا مولود بها يابيه.

- ما شاء الله.

جرى هذا الحديث والأستاذ يغط في نومه، والأفندي ذو الهندام الحسن ينظر لملابسه ثم ينظر لنا ويضحك، أما التلميذ فكانت على وجهه سيما الاشمئزاز، ولقد هم بالكلام مراراً فلم يمنعه إلا حياؤه وصغر سنه، ولم أطق سكوناً على ما فاه به الشركسي، فقلت له:

- الفلاح يا بيه إنسان مثلنا وحرام ألا يحسن الإنسان معاملة أخيه الإنسان.

فالتفت إلى العمدة كأني وجهت الكلام إليه وقال:

- أنا أعلم الناس بالفلاح، ولي الشرف أن أكون عمدة في بلد به ألف رجل وإن شئت أن تقف على شئون الفلاح أجيبك، إن الفلاح يا حضرة الأفندي لا يفلح معه إلا الضرب، ولقد صدق البك فيما قال، وأشار بيده إلى الشركسي:

- ولا ينبئك مثل خبير.

فاستشاط التلميذ غضباً، ولم يطلق السكوت، فقال وهو يرتجف:

- الفلاح يا حضرة العمدة.

فقاطعه العمدة قائلاً:

- قل يا سعادة البك لأني حزت الرتبة الثانية منذ عشرين سنة.

قال التلميذ:

- الفلاح يا حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخا يتكاتف معكم ويعاونكم، ولكنكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم. وإنه ليدهشني أن تكون فلاحاً وتنحي باللائمة على إخوانك الفلاحين.

فهز العمدة رأسه ونظر إلى الشركسي وقال:

- هذه هي نتائج التعليم.

فقال الشركسي:

- نام وقام فوجد نفسه قائم مقام.

أما الأفندي ذو الهندام الحسن فإنه قهقه ضاحكاً وصفق بيده وقال للتلميذ:

- برافو يا أفندي، برافو، برافو..

ونظر إليه الشركسي وقد انتفخت أوداجه وتعسر عليه التنفس وقال:

- ومن تكون أنت؟

- ابن الحظ والأنس يا أنس.

وقهقه عدة ضحكات متوالية.

ولم يبق في قوس الشركسي منزع فصاح وهو يبصق على الأرض طوراً وعلى الأستاذ وعلى حذاء العمدة تارة:

- أدبسيس فلاح.

ثم سكت وسكت الحاضرون، وأوشكت أن تهدأ العاصفة لولا أن التفت العمدة إلى الأستاذ وقال:

- أنت خير الحاكمين يا سيدنا فاحكم لنا في هذه القضية، فهز الأستاذ رأسه وتنحنح وبصق على الأرض وقال:

- وما هي القضية لأحكم فيها بإذن الله جل وعلا؟

- هل التعليم أفيد للفلاح أم الضرب؟

فقال الأستاذ:

- بسم الله الرحمن الرحيم إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً. قال النبي عليه الصلاة والسلام لا تعلموا أولاد السفلة العلم.

وعاد الأستاذ إلى خمولة وإطباق أجفانه مستسلماً للذهول، فضحك التلميذ وهو يقول:

- حرام عليك يا أستاذ. إن بين الغني والفقير من هو على خلق عظيم كما أن بينهم من هو في الدرك الأسفل.

فأفاق الأستاذ من غشيته وقال:

- واحسرتاه. إنكم من يوم ما تعلمتم الرطان فسدت عليكم أخلاقكم ونسيتم أوامر دينكم ومنكم من تبجح وبغي واستكبر وأنكر وجود الخالق.

فصاح الشركسي والعمدة (لك الله يا أستاذ) وقال الشركسي:

- كان الولد يخاف أن يأكل مع أبيه، واليوم يشتمه وبهم بصفعه.

وقال العمدة:

- كان الولد لا يرى وجه عمته، والآن يجالس امرأة أخيه.

ووقف القطار في قليوب، فقرأت الجميع السلام، وغادرتهم وسرت في طريقي إلى الضيعة وأنا أكاد لا أسمع دوي القطار وصفيره وهو يعدو بين المروج الخضراء لكثرة ما يصيح في أذني من صدى الحديث".

= = = = =

أما كتابات محمود تيمور فقد جاءت لتدفع فن القصة قدماً، إذْ لم يخفِ تأثره بزعيم الأقصوصة "موباسان"، وكانت أولى مجموعاته – على نحو ما أشرنا – هي "الشيخ جمعة" عام ١٩٢٥، وتوالت بعد ذلك مجموعاته لتصل إلى العشرين.

وقد غلبت على كتاباته الأولى النزعة الرومانتيكية الساذجة، وربما كان لسنه وعمره آنذاك، أثر في ذلك، لكنه هجر ذلك الاتجاه، ومال إلى الحياة والواقع، وفي مقدمته لمجموعته الأولى، دعا محمود تيمور إلى أدب مصري يعبر عن لغته وأخلاقه وعواطفه وعاداته وبيئته، الأمر الذي تجلى فيما بعد في التقاط مادته وشخوصه من الحياة المصرية بكل أطيافها.

وما لبث محمود تيمور أن غاص في أعماق الواقعية، إذ أكثر من الترحال

والتنقل، فاتسعت آفاقه، وتحول الاهتمام بالواقع المصري المحلي، إلى اهتمام قومي عربي، ما لبث أن تحول إلى اهتمام إنساني عام.

وكتابات الأخوين عبيد، رغم قلتها، إلا أنها تمثل نقلة إلى الأمام في طريق تطور القصة العربية، ولأنهما كانا مسيحيين، فقد عكست كتاباتهما أجواء الحياة المسيحية في مصر، وبخاصة قضايا المرأة في تلك الفترة.

ولا يمكن لنا في إطار هذا الحديث الموجز عن بدايات القصة العربية أن نتجاهل دور طاهر لاشين (١٨٩٥-١٩٥٤)، الذي استطاع من خلال تمكنه من اللغات الأجنبية أن يتذوق القصة الفرنسية والإنجليزية سواء في أصولها، أم في ترجماتها، وقد قصر اهتمامه، وهو الدارس للهندسة، والعامل بها، على القصة وحدها، حيث بدا تأثره الواضح بكتاب غربيين أمثال تشارلز ديكنز، وترجنيف، وستوفسكي، الذين اتخذوا من فن القصة وسيلة للإصلاح الاجتماعي.

وجدير بالذكر أن قصصه الأولى قد فقدت التناسب بين عناصرها، ولعل ذلك يرجع إلى كثرة شخصياتها، مما أفقدها التأثير والتركيز، إلا أنه تدارك ذلك فيما بعد، حيث ركز اهتمامه بالإنسان دون النظر إلى بيئته أو وظيفته أو حتى جنسه، كما وفق في اختيار شخصياته، وركز عدسته عليها، لتبرز واضحة ومؤثرة، وقد ظهرت له ثلاث مجموعات قصصية، لم يبعد فيها عن الواقع المصري المحيط به، وهذه المجموعات هي: "سخرية الناي" عام ١٩٢٦، و "يحكي أن" عام ١٩٢٨، و "النقابا لطائر" عام ١٩٤٠[١].

وإذا انتقلنا إلى لبنان[٢]، وجدنا أن اللبنانيين كانوا سباقين في محاولاتهم

١- سيد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر، ص٢١٠ وما بعدها، نقلاً عن: الطاهر أحمد مكي، مرجع سابق، ص٩٥.

٢- انظر: شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، مرجع سابق، ص٢٤٦ وما بعدها.

لبناء القصة نتيجة اتصالهم بالثقافة الغربية في وقت مبكر بالمقارنة بغيرهم من الأقطار العربية الأخرى، وبرز في ذلك المجال: سليم البستاني، (١٨٤٨-١٨٨٤)، نجيب طراد (١٨٥٩-١٩٢١)، نقولا رزق الله (١٨٦٩-١٩١٥)، ونقولا الحداد (١٨٧٠-١٩٥٤).

ولم يقتصر هذا الجيل على النقل عن الغرب، بل حاولوا التأليف والابتكار، وبخاصة في مجال القصص التاريخي، تقليداً لما ساد أوربا وقتئذ، فكتب سليم البستاني "زنوبيا" ونشرها على صفحات مجلته "الجنان"، وكتب جورجي زيدان "عذراء قريش" و "غادة كربلاء" و "فتاة غسان"، وكانت مجلة "الهلال" في مصر ميداناً واسعاً لنشر قصصه.

ولم يكن إسهام هذا الجيل قاصراً على هذا النوع من القصص، بل كان لهم دورهم في مجال القصة الاجتماعية والأخلاقية، التي غلب عليها الأسلوب الوعظي، فكتب سليم البستاني "بنت العصر" و "أسماء" و "الهيام في جنان الشام" و غيرها، وهي مستمدة من بيئته اللبنانية، في شخصياتها، وأحداثها.

أما نقولا حداد، نقد كتب "آدم الجديد" و "حواء الجديدة" و "الصديق المجهول"، وغيرها.

اتجاهات القصة في الأدب العربي الحديث

لعله من المفيد هنا أن نحدد ملامح القصة واتجاهاتها في الأدب العربي الحديث، إذ لم يكن العالم العربي، ومن ثم أدباؤه ومثقفوه، بمنأى عما يسود العالم حولهم من تيارات واتجاهات أدبية وفكرية، وأبرز هذه الاتجاهات ما يلي:

أولاً: الاتجاه الرومانسي الاجتماعي:

بداية، نشير إلى أن الرومانسية مذهب أدبي نشأ في أوربا نتيجة أفكار ونظريات وملابسات خاصة بمجمعات هذه القارة في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلادي، وكانت من إنجلترا نقطة الانطلاق، ثم توالت بعدها ألمانيا وفرنسا وأسبانيا وإيطاليا؛ والتيار الفلسفي الذي قامت عليه هذه الحركة هو التيار العاطفي في مقابل الاتجاه العقلي الذي ساد المذهب الكلاسيكي الذي قامت على أنقاضه الرومانسية، فالفهم والشعور عند الرومانسيين أساسان للإدراك. فأتباع الرومانسية يتميزون بالنزعة الفردية، ويتشبثون بالخيال، وبالمثل العليا التي يصعب وجودها في الواقع، وهم لا يحترمون الحدود التي تفصل بين طبقات البشر على أساس ظالم، وقد أفاض الباحثون في رسم أبرز معالم هذا المذهب(١).

أما أبرز ملامح الرومانسية الغربية، فقد أوجزها الدكتور محمد صالح الشنطي فيما يلي(٢):

١- حول الرومانسية، انظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٣، د.ت، ص٤٢ وما بعدها، وللمؤلف نفسه: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٥١٦ وما بعدها، حلمي محمد القاعود، النقد الأدبي الحديث، بداياته وتطوره، دار النشر الدولي، الرياض، ٢٠٠٦، ص٦٨ وما بعدها.
٢- محمد صالح الشنطي، في النقد الأدبي الحديث، دار الأندلس، حائل، ط٢، ٢٠٠٤، ص٨٢.

١- المبالغة في الحرية والإغراق في الذاتية.

٢- التعبير عن القلق التشاؤم أو التحليق في فضاء التفاؤل.

٣- الإعلان من شأن الخيال، وتقديمه على العقل، والتمسك بالحلم.

٤- ظهور نزعة روحية صوفية، تستغرق في تأمل الذات العليا.

٥- المبالغة في الفردية والتمحور حولها.

٦- تشخيص الطبيعة، وخلع العواطف عليها.

٧- استلهام الماضي والعودة إلى عصور الفروسية.

٨- التأكيد على الوحدة العضوية في العمل الأدبي، بالإضافة إلى التلقائية ونبذ التكلف، والتحليق في آفاق الخيال.

وقد ظهر تأثير هذه الملامح على الأدب العربي الحديث، شعراً ونثراً، داخل حدود الوطن أو بين أدباء المهجر.

وقد غلب هذا الاتجاه على القصة العربية في الثلاثينيات من القرن العشرين، بل وحتى انتهاء الحرب العالمية الثانية، فجاءت القصة لتجسد موضوع الحب وما يرتبط به من العواطف الجياشة، كما برزت الطبيعة -وهي من أخص خصائص الرومانسية- كعنصر فعال ومؤثر، وبرز في هذا الاتجاه في مصر كل من محمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعي، وثروت أباظة.

فكتابات محمد عبد الحليم عبد الله -على سبيل المثال- تعكس اهتمامه البالغ بالطبيعة، وإحساسه العميق بها، حيث نراه يركز على اتخاذ الريف مسرحاً لقصصة القصيرة، والعناية بالعرض المثالي للأزمات الاجتماعية

التي عاصرها، وتصوير علاقة الحب العفيف في أحضان الطبيعة، بالإضافة إلى تصوير القدر على نحو يستدر عطف القارئ[١].

وكان الاتجاه الرومانسي الاجتماعي هو الاتجاه البارز عند الرعيل الذي نشأ في المهجر الشمالي، من أمثال أمين الريحاني وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، وغيرهم، الذين طغت على أجواء قصصهم العاطفة الرومانسية بكل سماتها وانعكاساتها.

١- انظر : محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٠٧-٤٠٨.

محمد عبد الحليم عبد الله

طريق شجر الكافور

كانت عيادة طبيب الأسنان في هذا البندر الصغير مزدحمة بالمرضى هذا المساء. والصالة الصغيرة ملأتها رائحة العقاقير حيث جلس الرجال على مقربة من حجرة الطبيب. أما استراحة النساء فكانت عند نهاية الممر وعلى مقربة من مرافق الشقة. وتجمع فيها عدد من النساء من مختلف الأعمار والألوان، لكن طابعاً واحداً كان يجمع بينهن كلهن وهو طابع الطبقة الدنيا.

وكان اللغط السائد في الحجرة أشبه شيء بلغط الدجاج. ومع الأمهات صبيان لا يكفون عن المطالب. وفي زاوية الغرفة سيدة متقدمة في السن تحكي عن ظلم زوجة ابنها لها، في الوقت الذي كانت فيه إحدى الشابات في الركن المقابل تصف ظلم حماتها، والبلاء الذي تصبه على رأسها في الصبح، إذا ما أحست أن ليلتها الماضية كانت هنية!

وهناك سيدة في منتصف العمر كانت تنظر إلى الجالسات ولا تتكلم.. وكان في عينيها قلق من مرور الوقت، وعلى ملامح وجهها ألم ينتابها على موجات. وحين يبلغ الذروة كانت تضم شفتيها أو تعض السفلى بثناياها. وفي خدها الأيسر ورم خفيف، يدل على أن ضرسها يهددها بخراج. عليها ثوب من الحرير أسود اللون عبرت سذاجة خياطته عن طبقة صاحبته، فهي ريفية الأصل، انتقلت مع زوجها إلى أحد البنادر، تفرق شعرها من الوسط ويتحدث حالها عن أن زوجها من ذوي الصناعات، أو هو على الأكثر مستخدم في مصلحة حكومية. تقف بين فخذيها طفلة بنت خمس سنوات، ذات شعر أكرت يميل إلى الصفرة، تأخذها بين الحين سنة من النوم فتميل برأسها على جسم أمها، وإذا استيقظت قطمت

قطعة من البسكويت في يدها، ونادت أمها برجاء وتكاسل: (ماما.. ماما.. مش خلاص؟!).

وكانت الأم تنتظر دورها، وتنظر إلى الخارجين من حجرة الطبيب عند نهاية الممر، وقد كست وجوههم جميعاً تعابير من الألم. على أنها كانت خائفة كأنها مقدمة على عملية خطيرة، لأن أمها ماتت بسبب خراج في الفم، ظل ينقلها بخداعه الناعم من مرحلة خطر إلى مرحلة خطر حتى انتهى كل شيء.

وكانت قد ذكرت هذه القصة لزوجها قبل مجيئها إلى البندر، فأرسلها إلى الطبيب بحمية وحماسة ولولا عمله الليلي الذي لا يقبل تأجيلاً لصحبها إلى هناك. لكن سفر نصف ساعة في إحدى السيارات العامة ليس أمراً صعباً على كل حال.

ولم يـ صها بنفسها لأنه يعلم مقدار غيرتها عليها، فقد عاشرها سبع سنوات لم يربه منها شيء. وهي وإن كانت بادية الأنوثة، فإنها سريعة التقلب إذا دهمها خطر، شأن كل فتاة وجدت نفسها مكلفة بالدفاع عن نفسها، بعد أن مات أبوها في عنفوان شبابه، وتزوجت أمها فوجدت الفتاة نفسها وجهاً لوجه أمام عاديات الزمن وإغراء الرجال.

وكان الوقت يمر وهي تتململ، فهي تريد أن تسافر قبل أن يتقدم الليل. ثم تنفست الصعداء حين قطع الممرض العجوز سؤالها عن الساعة، ودعاها إلى الدخول، فهرولت تقطع الممر إلى حجرة الطبيب، وقلبها يخفق إلى مدى ربع ساعة، ثم خرجت أيضاً وعلى وجهها تعابير الألم.

وفجأة تحول الألم إلى صرخة عندما فطنت إلى أن الطفلة لم تكن معها ساعة دخولها إلى الطبيب. وفطنت أيضاً -كأنها تفسر حلماً- إلى أن الطفلة

كانت في آخر لحظاتها بعيدة عنها تلعب مع بنية تقاربها في السن، في حجرة استقبال الحريم، فلما هرولت إلى هناك لم تجد أثراً لها. وكان اللغط لا يزال سائداً على الصورة التي تركته عليها.

وقالت بعض الجالسات في شيء من الرثاء: "لقد خرجت وراءك". واستفسر بعض الرجال الجالسين في الصالة عن لون جلباب البنية ثم أكد لها أنه رآها تخرج من هذا الباب.. هذا الباب.. باب العيادة!

وليس في استطاعة أي أم إلا أن تفعل نفس ما يفعله الظمآن الأحمق، حين يلقى بنفسه في البئر، كأنما قبل أن يفوت الأوان ويحيق الخطر. وكما نفتش بلهفة عن شيء ثمين سقط في التراب، فندفقه بأيدينا، أخذت الأم تعدو في الشارع الرئيسي الذي تقع فيه العيادة وهي تنادي على "فوزية".. وكلما ابتعدت عن المكان خيل إليها أنها على وشك أن تلقى بنتها.

ومن خلال الغطاء الكثيف الذي سقط على إحساسها، فجعله كإحساس السكارى، رأت تجمع الناس حولها وسمعت إلى مشورة كثير منهم. وكانت تشرع في تنفيذ إحداها، ثم تعدل بسرعة، لتأخذ بمشورة أخرى، في ارتباك وفوضى وجزع... وكلمات الرثاء تثير دمعها، أما النظرة الجامدة من بعض الوجوه فكانت تشعل النار في قلبها.

وكانت تفحص وجه كل طفلة وتكاد تلمس كل شعر مجعد. وخيل إليها أنها على وشك أن تلقي زوجها في أحد الشوارع، بل لعله لاح لأوهامها في النور بوجهه المستطيل الأصفر، وشعره الحالك السواد، وشاربه الرفيع المسبسب وألهبت هذه الصورة مخاوفها، واشترك الحنان والخوف في إلقائها في النار، فصارت تصرخ بأعلى صوتها: "فوزية.. فوزية..".

وأحست أن يداً قوية تمسك بمعصمها، ونظرت فإذا رجل ضخم في ثياب بلدية، يبدو عليه أنه من التجار، يدعوها بصوت غليظ منخفض ألا تضيع وقتها، وأنه يجب أن تذهب إلى الشرطة فتبلغ عن ضياع بنتها.

ونظرت إليه بعينين زائغتين، ولكنها لم تجد ما تقوله. وانصرف الرجل وظل صوته عالقاً في أذنيها كأنه بقايا أزيز. وفطنت الأم إلى ألم يناوشها في فكها، وصداع يحتل رأسها كله، وجفاف في حلقها ومرارة. ثم فطنت إلى أنها عادت من حيث أتت، وإلى أن اللافتة التي تحمل اسم الطبيب ظهرت في مواجهتها معلقة على الشرفة المستطيلة ذات الحديد المصنوع على هيئة كئوس. وكأنما كان هذا المنظر نذير فشل، فخيل إليها أنها فرغت من الجولان في كل الأزقة، وأنه لم يبق إلا اليأس، بدليل أنها عادت إلى نفس المكان! فصرخت بحلقها الجاف تنادي على بنتها. وعندئذ جاءها صوت خائف ملهوف: "نعم يا ماما..".

وتلفتت الأم وهي تجمع ما تشتت من حواسها، لتفرق بين الحقيقة والوهم. ولكن ذلك لم يكن وهماً بل كان حقيقة. فهذه "فوزية" في يد الممرض تنتفض من الخوف، وتقف الدموع على أهدابها، وحبات العرق على جبينها الصغير ولم تسأل الأم أين كانت بنتها، فقد كان المهم هو أن تراها في الوقت الذي أخذ فيه الرجل الضعيف البصر الذي جاوز الستين من عمره، يصف لها كيف أنه وجدها نائمة في دورة المياه الملاصقة لاستراحة الحريم، بعد ما انصرف المرضى وكان هو في سبيل إغلاق العيادة.

ولم تكن تدري كم مر من الوقت، فإن الحوادث قد سرقتها. واتجهت من فورها نحو الطريق الزراعي لتعود إلى بلدها، وكان الوقت صيفاً والليل بادي النداوة، خصوصاً على شجر الكافور.

وأخذت نفساً طويلاً حين صافحها النسيم، وتذكرت وجه زوجها وقلقه عليها، ثم تذكرت ثقته فيها عندما تصل بالسلامة وتحكي له حوادث الليلة وتوقعت بعض الملامة، فأخذت تجهز الإجابة والأعذار.

لكن مشكلة جديدة ما لبثت أن لاحت على الأفق، فقد طال انتظارها لسيارة الأوتوبيس، التي تعتبر المواصلة الأولى على هذا الطريق. ولما ضاع الوقت أخذت توازن بين القلق الصاخب، والقلق المكبوت اللذين عانتهما في هذه الليلة.

وبهر عينيها على بعد ضوء أحد الكشافات، فرفعت يدها تشير بالوقوف لكن حركة الاندفاع نحو الأمام كانت تدل على أن السيارة لن تقف ووقعت الأم والطفلة في نطاق النور ثم حاذتهما السيارة ثم جاوزتهما وعبرت ثم توقفت بعد ذلك!

ولم تتحرك الأم من مكانها حين رأتها إحدى سيارات النقل التي تمر أحياناً على الطريق. لكنها سمعت صوتاً يناديها: "يا ست.. يا ست.. تعالي يا ست"!

وتقدمت آلياً بلا إرادة، كما نعانق الأخطار لفرط خوفنا منها. وكان الصوت لا يزال يناديها آمن النبرة هادئاً فيه خمول النوم. تقدمت الأم بعد أن وازنت بسرعة بين كل الأخطار. فنحن في طرفة عين نصدر أحكامنا بطريقة غريزية لا عقلية إذا هددتنا المخاوف. على أن المرأة تذكرت أن شخصاً ما سينقذها على الطريق. حتما.

ووصل إليها الصوت من مقعد السيارة:

- لأجل خاطر الطفلة.. تفضلي.. وإلى أين أنت ذاهبة؟

- عند محطة (...) انزلني. لكن.. كم تطلب أجراً؟

فانخرط في ضحك هادئ ولم يردّ وأخرج الثقاب ليشعل لفافة، فرأت وجهه المكتنز الأسمر، وذقنه غير المحلوق. ولم يكن صغير السن ومن الممكن أن يطمئن القلب إليه. ونفخ أول نفس من اللفافة وقال وهو يفتح الباب.

- أجره؟! من يأخذ أجرة على إنقاذ الغريق؟! أليس من الجائز أن تظلي واقفة حتى الصباح؟!.. اصعدي من أجل الطفلة.

وفي الدقائق الأولى كان الصمت ثقيلاً. وكانت الطفلة بينها وبين السائق ورائحة البنزين وحرارة الجو وصوت المحرك وألم في الفم وترقب الكلمة الأولى، كل هذه الأشياء كانت أشبه بإصبعين تضغطان على حلقها.

ومرت دقيقتان، وتنهد السائق في الوقت الذي كانت هي فيه تقدر سرعة السيارة بمرور أشباح الشجر إلى الوراء، وكأنها تقدر خطورة القفز إذا اقتضى الأمر. ثم تنهد السائق مرة أخرى ثم قال للطفلة بعد أن مال نحوها قليلاً: "ما اسمك يا عروسة؟".

وضحك بصوت عال، إذ لم ترد عليه، ثم حول الكلام نحو الأم:

- لماذا لا ترد؟! لعلها خائفة مني. سأبحث إذن عن عروسة أخرى! ولم يجئه جواب من أحد، فقد كان يفتح باب الحديث بخبث ثم عاد يسأل الأم:

- على فكرة. ما اسمها؟

فأجابت بصوت متهالك من الألم وصل إلى أذنه على صورة ظنها إغراء:

- اسمها فوزية.

فهتف بسرعة:

- فوزية ؟!. يالها من عجيبة. تصوري أن حبيبتي الأولى كان اسمها فوزية!

فوزية.. فوزية!

وسكت ولم تتكلم المرأة فعاد بعد وهلة يقول:

- آه.. فوزية.. فكرتني بالذي مضى (ثم وجه الكلام إلى الأم) ولكن ما الذي أخرك في البندر حتى نصف الليل ما دمت ذاهبة إلى هذه البلدة؟!

- كنت .. كنت.. في زيارة أخي.

- هل هو في البندر؟

- لا.. في السجن.

- يا ساتر! ولماذا هو مسجون؟ فلم تجب. فمال على البنية وقبلها بصوت عال ثم طلب الجواب فقالت المرأة:

- اتهم في جريمة قتل.

- قتل؟! يا ساتر!

وسكت، وعاد أزيز المحرك إلى أذنها ولامست قلبها فرحة الطمأنينة حين استطاعت -كما تعلمت من زوجها- أن تسارع بإلقاء الرعب إلى قلب من يريد تخويفها. ومضت فترة قال بعدها السائق:

- هل تعلمين أنني لا ألوم القاتل أحياناً لأنه قد يندفع إلى الجريمة بلا وعي؟

- ولا أنا.

فضحك في شيء من السخرية. ثم سكت. ثم قال بعد فترة:

- ولأنني أنا شخصياً قد قتلت زوجتي وأنا شاب صغير!

فأمسكت المرأة أعصابها ونظرت إلى أشباح الشجر وهي تجري إلى الخلف، ورأت أنواراً متتابعة لسيارات في طريقها المضاد نحو البندر فحملت إليها شجاعة جديدة، وبما أنها كانت تلفق الأكاذيب فقد رجحت أنه هو الآخر يكذب فعادت تقول وكأنهما في مزاد:

- لابد أنك كنت تحب زوجتك فأنا أعرف امرأة قتلت زوجها من حبها فيه.. من الغيرة عليه.. دست له السم.

فهتف مسرعاً:

- امرأة وتقتل؟! إن جرائم النساء أفظع من جرائم الرجال. يا ساتر! هل كانت جارتك مثلا؟

- أقرب.

- صديقتك؟

- أقرب.

- قريبتك؟

- أقرب.

- أختك أو أمك مثلا؟!

- أقرب.

- أقرب؟!.. ها. ها. ها. إذن فأنت التي قد قتلت زوجك؟

هل من الممكن أن يجتمع قاتلان على كرسي في سيارة نقل بمحض المصادفة أيتها الكذابة؟!

وانخرط في الضحك لأنه كان كاذباً في كل ما قاله، ثم استطرد:

- وما دمنا متشابهين فلماذا لا نتزوج؟! أليس هذا مناسباً؟!

- ليس عند مانع. تعال معي إلى بلدنا لتخطبني من أخي.

فأجاب بسرعة من رأى خطراً لم يكن على باله:

- ليس هذا مهماً الآن. المهم الآن هو أن تعرفي أننا سنقف بعد دقيقتين عند (نقطة مرور) وعندما أسأل عنك، سأقول إنك زوجتي وهذه الطفلة التي يعاكسها النوم ابنتي، لأن لوائح المرور تحرم علينا أن نركب أحداً معنا.

هل فهمت؟ ثم.. أليس هذا فألا حسنا. لا تنسي أنك زوجتي!

وظلل الصمت. وعاد أزيز المحرك ورائحة البنزين وألم الفم تسيطر على مشاعر المرأة. على أنها كانت أكثر سعادة من أي لحظة مضت فقد قرب الوقت، وسينزاح الكابوس.

ووقفت السيارة أمام النقطة. وخرج من المبنى أحد رجال الشرطة وتقدم نحو المقعد الذي جلسوا عليه في اللحظة التي كانت البنيّة فيها تقول بأعلى صوتها:

"أشرب يا ماما. أشرب يا ماما".

- هل تريدين أن تشربي يا فوزية؟! تعالى يا حبيبتي.

ونظرت الطفلة نحو رجل الشرطة الذي كلمها وغيرت نداءها فوراً.

- "أشرب يا بابا.. أشرب يا بابا"!

وفي هذه اللحظة فتح باب السيارة ونزلت الأم في تهالك شديد واحتضن الأب الطفلة وقبلها ومال نحو السائق يقول له قبل أن يمشي.

- أشكرك. هذا فضل لن أنساه لك؟

وتحركت السيارة وكلمات سائقها تتناثر على الطريق.

- هذا أقل واجب.. ربنا يديم المعروف.

ثم سابق الريح!

وعندما أخذ الزوج يستوضح الأمر قالت الزوجة في إعياء شديد:

- إنها حكاية طويلة.. ستعرفها في البيت.. صبب على وجهي حفنة من الماء.

ثانياً : الاتجاه الرومانسي التاريخي

يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: "وفي ظل الرومانتيكية نشأ جنس القصة التاريخية، بقواعدها الفنية الخاصة بها، وكان الرومانتيكيون يقصدون في هذا الجنس إلى إحياء ماضيهم الوطني التاريخي"[١].

ويعد السير ولتر سكوت –الأديب الإنجليزي- أبُ القصة التاريخية في أوربا، واتسعت تأثيراته لتصل إلى عوالم أدبية شتى، ومنها عالم أدبنا العربي، فكانت كتابات جرجي زيدان القصصية التاريخية بمثابة تمهيد لظهور هذا الجنس القصصي في الأدب العربي الحديث، وإن غلب عليها الطابع التعليمي، وأحياناً الطابع الترفيهي، بما يشوه بعض الحقائق التاريخية الإسلامية.

لكن الاتجاه التاريخي الأصيل[٢]، قد برز عند بعض كتاب القصة من ذوي الاتجاه الإسلامي، وجاءت رؤية هؤلاء متأثرة بالمنظور الوطني، مما صبغها بمثالية رومانسية ذات مناهج متباينة بين الكتاب، فالبعض جعل من التاريخ خلفية لقصصهم، واختاروا شخصيات خارج نطاق التاريخ، والبعض الآخر صور شخصيات تاريخية معروفة، والبعض راح يستلهم التاريخ الفرعوني، والبعض الآخر استلهم التاريخ الإسلامي، ويلاحظ أن معظم كتاب القصة التاريخية قد حرصوا على الأحداث التاريخية كما روتها الكتب التاريخية المعتمدة، ويعد محمد فريد أبو حديد من أشهر كتاب هذا الجنس القصصي في الأدب العربي الحديث، حيث تنوعت مصادر قصصه التاريخية، وكان جُل اهتمامه منصباً على مجرد عرض التاريخ والجو التاريخي، كما جاء أبطاله من مشاهير القادة، ولم يفته إبراز العاطفة المثالية المرتبطة بالمآسي، وتصوير علاقة الحب بين الرجل والمرأة.

١- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مرجع سابق، ص٢١٢.

٢- انظر : محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٠٨ وما بعدها.

ثالثاً : الاتجاه الواقعي:

ترجع نشأة المذهب الواقعي[1] في الآداب الأوربية إلى منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، حيث زالت سطوة الرومانسية، وحل محلها مذهبان: البرناسي، والواقعي الطبيعي، أو ما يعرف –كذلك- بالواقعية الأوربية، وقد كانت النهضة العلمية آنذاك، والفلسفة المثالية الجمالية التي نادى بها "كانت" (١٧٢٤-١٨٠٤)، والفلسفة الواقعية والتجريبية التي سادت أوربا في ذلك العصر، من الأسس التي قام عليها هذا المذهب في الأدب، الذي نادى أصحابه بالموضوعية في الخلق الأدبي، كرد فعل على الدعوة الذاتية عند الرومانسيين، مع الثقة في العلم "كحلّال لكافة المشاكل" التي تواجه الإنسان في حياته.

لقد دعا (الواقعيون) فيما دعوا إلى تأليف القصة وفق ما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعية وإنسانية تعد دراسة واقعية لها، إذ ينبغي على الكاتب اختيار مادة تجاربه من مشكلات العصر الاجتماعية، كما يستمد (الواقعيون) شخصياتهم الأدبية إما من الطبقة الوسطى، أو من العمال؛ ويعمدون إلى تصوير الشر وآفاق المجتمع.

ويلاحظ على أصحاب هذا الاتجاه عدم المبالغة في العناية بالأسلوب، فهو وسيلة عندهم لا غاية، ويجعلون نصب أعينهم الطريقة المنطقية التي تسود ترتيب الأحداث والتعبير عنها.

ويعزى الفضل للواقعيين في استكمال النواحي العامة الفنية للقصة، كما استقرت في الآداب الحديثة جميعها.

١- حول هذا المذهب، نشأته، وتطوره، وأعلامه، وخصائصه، انظر : محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مرجع سابق، ص٢٧٦ وما بعدها.

ويبدو أن الواقعية قد تشعبت على "واقعيات" تباينت فيما بينها في بعض الثوابت، فكانت الواقعية الاشتراكية، والتي ضمت تيارات مختلفة، والواقعية الطبيعية، والواقعية السحرية، وغيرها[1].

أما الواقعية في القصة العربية، فيبدو أنها "تعرّبت"، وابتعدت في كثير من جوانبها عن الواقعية الغربية بمذاهبها المختلفة، إذ يمكن تمييز نوعين من الواقعية في مجال القصة[2].

أولاً: الواقعية الانتقادية، وهي لا تقف عند السلبيات وحسب، وإن كان معظمها يسير في هذا التيار بالتركيز على الحياة الاجتماعية، بل توجه اهتمامها -في بعض المواقف- إلى الجوانب الإنسانية الطيبة، وقد اهتم أصحاب هذه الواقعية بتصوير الحدث من خلال ارتباطه بالبيئة، وبالوصف التفصيلي الدقيق لهذه البيئة على حساب الانفعالات الداخلية للشخصيات، وبالبعد عن ازدحام الأحداث والشخصيات، مع التركيز على الشريحة الاجتماعية، دون الإيغال في السرد.

ثانياً: الواقعية الهادفة، أو المتفائلة، وتركز على تصوير صراع الإنسان ضد التحديات المختلفة وتغلبه عليها، وهي واقعية ذات طابع عقدي غالباً، ومن أبرز كتابها: عبد الرحمن الشرقاوي، ومحمود السعدني وغيرهما.

١- انظر: حلمي محمد القاعود، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص٢٠٧ وما بعدها.

٢- محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤١٠-٤١١.

يحيى حقي

كُنَّا ثلاثة أَيتام...

ها هو قد تزوج، وها هو يقبّل زوجته، في كل قبلة يدعو الله أن يرزقه ولداً صالحاً تتجدد من بذرته شجرة أسرة، ليست –وهنا العجب– بذات جاه أو ثراء. وجاء يومه المرجوّ وسلمته القابلة لفة لها لين العجين ورائحته. وقالت:

– بنت. بنت. هذه نعمة من الله...

فسماها نعمات.

لم يفهم أن أغلب الرجاء طمع، وأن بعض الدعاء جحود وتدخل في الملكوت..

وعاد إلى سؤال ربه في صلاته، وأطال تضرعه في ركوعه وسجوده.

وجاء يومه المرتقب، بين الخشية والأمل، وسلمته القابلة لفة تتلوى كالحشرة وقالت:

– بنت. بنت. هذه عطية من الله...

فسمى بنته الثانية عطيات.

(نعمات) و (عطيات)، لم تكن أسماء بمثل ما هي تلميح الرضا عن اضطرار، وأن انصياع اليوم مرتبط بالرجاء في تحقيق الوعد غداً. حرّك الأب الأبتر كل ما في قلبه من شُعل الإيمان، وتوجه إلى الله بكل ما قدر عليه من خشوع، وكررّ ابتهاله وتذلله. فاستجيب في يوم دعاؤه. واستقر في بطن الأم سرّ الصبي الموعود. حينئذ مات أبي، وهو لا يعلم أنه فاز بأمنيته. قد أوفى جهده

على الغاية، وتحقق الغرض من وجوده، وكان ثمن انطلاق السهم تمزق الوتر المشدود، وإن سعادة الأفراد لا وزن لها في تسلسل الأجيال.

وهكذا ولدتُ يتيماً. ومع ذلك لست بغريب عن أبي. كل مرة أدخل فيها غرفة الاستقبال وتقع عيني على صورته الفوتوغرافية الشاحبة معلقة على الجدار، أراه يبتسم لي ويكاد يناديني...

ولم أكد أوظف بالحكومة وأقبض أول مرتب حتى ماتت أمي. كأنها لم تقو على فراقنا إلا بعد أن اطمأنت عليّ. سرت وحيداً منفرداً خلف النعش، أما شقيقتاي، نعمات وعطيات، فقد بقيتا تنوحان وتلطمان الخدود وهما متدليتان من النوافذ. رأيت أكثر المشيعين يتطلعون إلى وجوههما ونهودهما من أطراف العيون. في تلك اللحظة استفقت. وأدركت أنني أصبحت رب أسرة. أية أسرة! فتاتان جميلتان، نعم جميلتان، وإن لم تصح شهادتي، ليس لهما غيري. قوّمت من ظهري المنحنى، وسرت رافع الرأس، وتقبلت –على القبر– دون ثورة أو غضب وكره، عبارات التشجيع والعزاء والوصية بالصبر والرجولة.

ثم مرت الأيام ودرج النسيان بأذياله على الماضي وأهله، وإذا بي في صحبة شقيقتي من أهنأ الناس. ثلاثتنا في مقتبل الشباب ورونقه، في مرحه ونزقه، في جريه وقفزه، في عطره ونضرته، تساو طليق، لا تضغطه شيخوخة مولية، ولا تأخذ بخناقه طفولة هاجمة. من حسن الحظ أننا لم نكن في سعة تكفى للإنفاق على ثلاثتنا، فقدّم الصبي وحجزت البنتان في الدار، وكذلك نجاهما الله من الجامعة بآدابها وفلسفتها، وسلم لهما عقل غير ملتو يضل في الفضاء، وطبع غير متكلف. كل منهما نَمَتْ أنثى، جسماً وعقلاً. ولا يعكر حديثنا نقاش أو جدال. صحبة لم يترك لي صفاؤها مطمعاً.. فمن مثلي مِن الرجال، تحوطه فتاتان –لا فتاة واحدة– بكل ما وسعهما من عناية وإخلاص؟ لا تقلّ ملابسي

هنداماً ولا أكلي جودة عن زملائي المتزوجين، دون أن أدفع ثمن هذه النعمة بالكدر والهم والضيق الذي أتبينه على وجوههم كل صباح في المكتب..

كانت نفسي قانعة وجسمي سعيداً. نعيش متلاصقين كصغار القطط وهن غُمى. حلقتنا كاملة: هذه نعمات لبسها دور الأم الحنون فلبسته. هي أكثرنا رزانة واتزانا. في يدها مصروف البيت وتدبير خزينه. وبقيت عطيات "دلوعتنا القنونة" التي من أجلها نحرص -في خفية منها- على تذكر أقل رغبة لها ترد عرضاً في سياق حديثها وننتظر إلى أن تحين الفرصة، فنجد أكبر اللذة في تعب البحث عن طلبها، وفي التحايل على كتمان أمرها إلى أن نعثر عليها في تمام مناسبتها، فتضحك معها لدهشتها، ونشاركها الفرح بهديتنا.. في بعض الأحيان أضع رأسي على ركبة عطيات فتعبث بأصابعها الطويلة في شعري، كأم القرد تفلي رأسه وتناغيه.. بجانبنا نعمات تغمرنا بابتساماتها الحلوة وهي تخيط لي بعض ملابسي الداخلية. لو تُركنا لأنفسنا لعشنا سعداء. في هناء يكمل بعضنا بعضاً. ولكن كيف يأتي ذلك وفي الناس إخلاص ومحبة ورغبة في مساعدة الغير وتطوّع لعمل الخير والتحريض عليه!! بدأ أقاربي ومعارفي يهمسون لي: "متى تزوج أختيك؟ لقد آن الأوان!" ثم في مرة أخرى: "كيف تأمل أن تعثر لهما على زوج صالح وأنت قابع في داركم القديمة المختبئة بدرب الحجر من وراء حارة التمساح لا تزور ولا تزار.. أم تراك معتمداً على الخاطبة ومقالبها"؟

أخذت وأنا خائف أتطلع إلى عيون شقيقتي على غفلة منهما وأسأل نفسي:

- هل هذه عيون ظامئة جائعة؟

خيل إليَّ في بعض الأحيان أن نظرتهما الناطقة تخرس فجأة وتشرد في الفضاء وأن تحت وشى هذه النظرات الجميلة يختبئ قزم من الحزن والحرمان

له عين البوم وأسنان الفأر وعناد الثور ونزق الجدى.. أيها الشيطان الأسود! مهما تراوغ فلن تخفى عليّ بعد الآن!

سهرت الليل أفكر. وأنار الفجر ظلام الليل وبصيرتي. فاستبانت لي الحقيقة على ضوء النهار، جسداً نيئا قبيحاً قوي العضلات. لا فائدة من مغالطة الطبيعة. ولابد من التضحية وتحمل الوحدة، والصبر على مرارة التسليم والانسحاب... رسمت لنفسي برنامجاً وصممت على تنفيذه دون استشارة أحد حتى شقيقتيّ. لن ألجأ إلى الأقارب، فهم –كما يقول المثل– عقارب، ولا إلى الخاطبة، فهي سمسار بين عجزة، أليست المشكلة أن الزوج الصالح لم يأت إلينا؟ إذاً فلنبحث عنه، ولنذهب إليه، وفي موطنه، ولو أدى الأمر إلى اصطياده احتيالاً. سأعد الشبكة الماكرة بنفسي، وألقيها في طريقه بيدي. هذا صيد حلال. وأي شيء أعظم ثواباً عند الله من تدبير زوج صالح لأعز الناس إليّ؟

بعت بعض الحليّ، وسحبت كل نقودي المودعة بصندوق التوفير، وأجرت شقة كالحُق –ولكنها غالية عليّ!– في جاردن سيتي، واشتريت لها بعض الأثاث من معارض سليمان باشا. عن إذنك يا درب الحجر! لقد ألغى الرق فأعتقنا لوجه الله! وأنت أيتها الصناديق والشكمجيات، وأنت أيتها الشمعدانات والمرايا المذهبة، وأنت أيتها الكنبات والمقاعد المطعمة بالصدف، منك إلى صالة المزاد، خطوة مباركة، وداعاً وداعاً. فنحن في دار كل مقام فيها قصير، وكل صحبة إلى فراق. أتنتظرين أن أرثيك بدمعة؟ من تلفت إلى الماضي لم تكفه دموع الخنساء! تسألينا، البكاء؟ بل اسألينا النسيان، والنسيان السريع..

ولما دخلت العمارة، وقام لنا بواب بربري له وقار القديسين وهيبة الأباطرة ولما دلفت إلى المصعد بعد سلالم قليلة فرشت بالبساط وزينت بأصص الزهر ولما سمعت الوكيل يقول: "هنا الأنتريه، وهنا الأوفيس" اطمأن قلبي وقلت: قد

أحكمت الشبكة، فلننتظر صابرين، وعلى الله توكلنا..

عشنا غرباء زمناً ثم بدأنا نألف الحيّ وأصواته، ووجوه سكانه وعاداتهم خرجت من الشقة ذات صباح فإذا بي أواجه صاحب الشقة المقابلة خارجاً بدوره. واحتوانا المصعد سوياً.. لا أدري لماذا اطمأن قلبي إليه. ابتسامة مني، وكنت أنا البادئ، وابتسامه منه، أوصلت الحديث بيننا، هو موظف كبير، على المعاش. دعوت الله أن يكون له ابن صالح، أو ابن أخ، أو ابن أخت، أو صديق، أو معرفة، وقلت: لعلهم إذا رأوا أخلاقنا وشرفنا، وخبروا أحوالنا واستقامتنا، تقدموا بالخطبة. دعوته لزيارتنا فإذا به –لشدة دهشتي- يقبل بسهولة. جاء وزوجته سيدة نَصَف، حنّت على أختي حنو الأم الرءوم، دعتنا لشرب الشاي عندهم وقالت وهي تنصرف:

- عسى أن تكون ابنتي سنية قد عادت من الإسكندرية فأقدمها إليكم.

حاولت ألا يظهر غمي على وجهي. كنت أنتظر أسماء رجال لا نساء. وقلت في نفسي: (فلتكن زيارتنا الأولى هي الأخيرة. فلم أجيء هنا من أجل التزاور مع عائلة ليس لديها رجال".

وذهبت في الموعد المضروب، وأنا متحرج ضيق الصدر.. وجاءت سنية! أيها الناس! لا تبخلوا عليّ بكرمكم وطيبتكم. أشفقوا على شاب قليل الخبرة والتجربة مثلي، ولا تبتسموا إذا وصفت لكم اضطرابي أمامها وحيرتي.

ماذا أقول؟ كان اللقاء هو بدء تاريخ حياتي، وما قبله جاهلية معتمة، وما بعده نور وإشراق. أحدثها وأسارقها النظر، وإلا كيف تقوى عيناي العاشيتان على مواجهة هذا الجمال كله؟ كنت بجانبها كالجرو المبتل يوضع في الشمس... ما كنت أدرك قبل رؤيتها أن اللباس من الفنون الجميلة.. كأن جسدها تمنى

فكان ثوبها تحقيق أمنيته. وكأن الثوب نفسه اشتهى، فكان هذا الجسد خليلته التي وجد لديها السكينة وطعم الحياة.. ثوبٌ كم أبدى وكم أخفى! استدار عليها يكاد يأسرها، فإذا أسيرته طليقة تتحكم فيه. هابط إلى أن يقف حيث يتأرجح الذيل بين الكتمان والإفصاح، وحذاء تغنيك أناقته عن التساؤل عما يدار به. كل شعرة في رأسها تسابقت إليها، واصطفت راضية بجانب أختها أو التفت معها أو من تحتها، عالمة أنها تشارك في زينة، سعيدة ناعمة بالدور الذي رسم لها. لو تهشم هذا الجسد وتفتت ألف كسرة لما خدش جماله. وضحكت فأسمعتني ضحكة تختصر العمر كله، فيها سذاجة الطفولة، ومرح الصبا، ومرارة التجربة.. فم متهم، وعيون بريئة.. لم تهتم بي كثيراً. وما وجهت لي غير نظرة أو نظرتين. ومع ذلك عندما انصرفت –وأنا أجرّ رجليّ جراً– كنت شاعراً بتعب من جس دقيق تناول روحي وجسدي بأصابع توهم أنها تمسح وتربت وهي تندس وتنقب.. شعرت أنني عُرِّيت، وقُلِّبت ظهراً لبطن وفحصت، واختبرت، قيست قامتي، وسُبرت، وُزنتُ وكُيلّت – عُركت وعُضضت بالأسنان ورننت على الأرض.. حُركت أوتار روحي واستُمع لموسيقاها.. ثم استخرج من مخبئه كتابي الدفين، فروجعت في النور صفحاته وقرئت سطوره كلمة كلمة. كل هذا والعيون مترددة والشفاة مستفهمة. ثم أصدرت حكماً لن يكون له نقض أو إبرام إلى آخر حياتها وحياتي.

أيها الناس! أشفقوا عليّ مرة أخرى ولا تبتسموا من جديد إذا قلت لكم إنني تعبت حقاً، ولكني مع ذلك وجدت التعب لذة كبرى... لم أخش حكماً. بل سرّني أنها تناولتني بالفحص. كنت كالمريض لا يسعده أمل الشفاء بقدر ما يسعده تقلبه بين يدي طبيب مدل ممتنع وراء أجر باهظ.. انصرفت وأنا لا أزال ألوك في فمي لذة مذاقها.. ولما دخلت شقتنا حانت مني التفاتة إلى أختي فقلت في نفسي –والأسى يملؤها– ما ينقصهما والله إلا أن تطول الضفيرة،

ويغطي الجورب السميك الركبة، لتبدوا شابتين من الريف.. من غد إن شاء الله سأعني بتوجيههما إلى الاعتناء بهندامهما وزينتهما وإلا فشل برنامجي المرسوم محققاً.

ولكني في غد نسيتُ كلَّ شيء إلا سنية! حاولت أن أجد مسوغاً لتكرار الزيارة فلم أوفق. بل وجدت باب الشقة موصداً في وجهي. ألأنهم رأوا لعابي يسيل وأنا أحدق في ابنتهم خلسة فرثوا لحالي وأرادوا تجنبي التعلق بسراب؟ لما شعرت أنهم يتعمدون صديٌ زاد هياجي، فإذا بي –وأنا المعروف باتزاني وأدبي– أفقد كل سيطرة على نفسي، ورأيتني لشدة دهشتي آتي بحركات وتصرفات لا تصدر إلا عن أطفال أو مجانين. حاولت أن أستعين برشوة الخدم فضحكوا مني. تصديت لها في الطريق. ألقيت أمامها رسائلي. تتبعتها كظلها. كل هذا وهي لا تتكرم عليّ بكلمة أو بابتسامة. أقسم لكم أنني لا أدري كم من الزمن مرّ عليّ وأنا في هذه الحالة، قد يكون أسبوعاً، وقد يكون شهراً. وأخيراً ضاق ذرعي وأحسست أن العذاب لو طال لقصفني الألم ودمرّ قلبي وقضى عليّ. هجمت عليها ذات يوم وهي سائرة وأمسكتها من ذراعها. لمسة فيها رعشة الغيظ والأمل. وقلت لها صارخاً:

ماذا تظنين؟ أجري وراءك طول العمر؟ أليس لي عمل في هذه الدنيا إلا أن أسير في ركاب حضرتك؟ العفو! الآن أريد كلمة واحدة نعم أو لا.

فنظرت إليّ وابتسمت...

زرت معها معالم القاهرة فكأنني سائح يجوس خلال مدينة مجهولة ساحرة لم يكن يعرفها من قبل.. كنت أتلو كالببغاء قصيدة النيل فشرحتها لي سنية بيتاً بيتاً، وأفهمتني جمال معانيها ولفتاتها. في حديقة الحيوان، التي طالما

زرتها فلم أر شيئاً. كلمتني لأول مرة، من وراء أعمدة السجن المؤبدة، عيون صافية جميلة حزينة، وشكت إليّ وحدتها وآلامها. الفضل لسنية في الراحة الكبرى التي شملت نفسي عندما آخيتهم جميعاً.. من زحف منهم وطار ودب على أربع..

قالت لي ذات يوم:

- ما العمل إذاً؟ إن بابا يرفض بتاتاً لأنك موظف صغير، ومرتبك قليل، ولا يدري كيف تقوى بهذا المرتب على المعيشة في جاردن سيتي.

ولما رأتني مطرق الرأس غماً، أضافت تقول:

- ولكن ماما في صفيّ..

وكان القرار أن أنتقل إلى مسكنهم، على أن تذهب نعمات وعطيات للإقامة مع إحدى خالاتي..

كلهم قالوا لي إنني ساعة (كَتْب الكتاب) كنت شارد اللب. ثم إذا بي فجأة أبتسم ابتسامة خفيفة. ظنوها من حرج سؤال المأذون الصريح. لا يعلمون أنني -ولا أدري كيف- انتبهت إذا ذاك فحسب، إلى قسوة الفكاهة، وهي تنطبق عليّ في المثل القائل:

(راح يصطاد.. اصطادوه..).

(مجلة الثقافة سبتمبر ١٩٤٢)

القصة المعاصرة

شهدت القصة، منذ النصف الثاني من القرن العشرين وحتى الآن، تحولاً كبيراً في اتجاهاتها وأساليبها، سواء في الغرب، أم في أدبنا العربي، إذ مرت المنطقة في تلك الحقبة بأحداث جسام، كان لها أكبر الأثر في التمرد على اتجاهات سائدة، وبرزت اتجاهات جديدة، فعلى سبيل المثال، كانت هزيمة العرب أمام إسرائيل في حرب ١٩٦٧ بمثابة زلزال هز الوجدان العربي، وأفرز جيلاً من الكتاب تمرد على الاتجاه الواقعي الذي سيطر على القصة لعقود، ودفعه القلق والتوتر والتشاؤم ليصبح ذلك كله معلماً بارزاً في كتابات تلك الفترة التي اتسمت –كذلك- بالخروج على قواعد الفن القصصي التقليدي، كما شهد النصف الثاني من القرن المنصرم ظهور أديبات عربيات، مارسن هذا الفن في أصالة واقتدار، وعبّرت عن مشاعر الأنثى وهمومها ومشكلاتها المتناهية مع تنامي تعقيدات الحياة المعاصرة ومستجداتها، فكانت كتابات سميرة عزام وبنت الشاطئ ووداد سكاكيني ونوال السعداوي وسلمى الحضار وغيرهن.

لقد شهدت القصة المعاصرة نمواً وازدهاراً على أيدي أدباء لامعين من أمثال نجيب محفوظ ويوسف إدريس ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس في مصر، وصالح الطيب في السودان، وأحمد السباعي وإبراهيم الناصر في السعودية، والعجيلي وزكريا تامر في سوريا، وغسان كنفاني في الأردن.

ويشير الدكتور الشنطي[1] إلى ظهور اتجاه حديث في تلك المرحلة سماه بعض الكتاب باتجاه (الحساسية الجديدة)، تتركز أبرز ملامحه في: الخروج على حركة الزمن التي تنظم الأحداث، وحرية التقديم والتأخير فيها، واستغلال

١- محمد الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤١١.

الحلم كنعصر رئيس من عناصر التعبير واختلاطه بالواقع، كما شاع أسلوب تحطمت فيه قواعد المتطور والمعقول، وشيوع الرمز، بالإضافة إلى استخدام أسلوب التداعي الحر والمونولوج الداخلي، وعدم الالتزام بالصياغة اللغوية التقليدية.

لقد تدافع الكثيرون للكتابة في هذا الفن، بعضهم ذو موهبة وقدرات فنية مبشرة، والبعض الآخر وجد في سهولة النشر، وغيبة النقد فرصة للتسلل إلى صفحات الصحف والمجلات، وشجعهم في ذلك تحول عدد كبير من الأدباء من القصة إلى المسرح، حيث يتيح هذا الفن لهم أنماطاً من الرمز، يعبرون من خلالها عن مكنونات أنفسهم، في وقت أصبح فيه التعبير في كثير من المجتمعات العربية جريمة.

وساعد تولي أمر النشر في كثير من دول العالم، في الصحف والمجلات رجال لا علاقة لهم بالأدب، فتوارت المجلات الأدبية القيمة في بعض البلدان (ففي مصر –مثلاً– اختفت مجلات الرسالة والثقافة والمجلة والفكر المعاصر وغيرها)، وتقلصت الصفحات الأدبية في الصحف التي زاد عددها، وهبط مستواها.

وفي مثل هذا المناخ –كما يقول الدكتور الطاهر مكي[1]– واصل السير أولئك الذين يستطيعون –معتمدين على جاههم الأدبي– أن ينشروا في الصحف اليومية، وهم قلة نادرة، وهاجر كثيرون بفكرهم.. أما الكثرة الكاتبة، فهم غثاء، صنعت منه أجهزة الإعلام أدباء ومفكرين، وبدأت القصة تعاني كغيرها من فنون القول من مزاحمة الوسائل الأخرى كالسينما والمسرح والتليفزيون من جانب، وزهد الناس في القراءة من جانب آخر.

١- القصة القصيرة، دراسة ومختارات، مرجع سابق، ص٩٨.

مقومات القصة:

مع أن القصة تروى خبراً، إلا أن هذا الخبر ليس قصة في حد ذاته، مالم تتوافر له خصائص، ويتضح ذلك جيداً إذا أمعنا النظر في تعريف الدكتور الطاهر مكي للقصة بأنها[1]: "حكاية أدبية، تدرك لتقص، قصيرة نسبياً، ذات خطة بسيطة، وحدث محدد حول جانب من الحياة، لا في واقعها العادي والمنطقي، وإنما طبقاً لنظرة مثالية ورمزية، لا تنمي أحداثاً وبيئات وشخوصاً، وإنما توجز في لحظة واحدة، حدثاً ذا معنى كبير".

وقد حدد الدارسون[2] مقومات فنية للقصة الحديثة، يمكن إيجازها فيمايلي:

- الحدث، أو الموضوع

ويقصد به الحادثة أن الواقعة أو سلسلة الحوادث والوقائع التي تبنى عليها القصة، وهي صلب الحكاية، وقد اشترط لها النقاد اتصال أجزائها لتنتهي إلى أثر كلي،وهو في القصة التقليدية له بداية ووسط ونهاية.

وقد تختلف طرق عرض الحدث فتكون مباشرة، يروى فيها القصاص الحدث حسب تسلسله الزمني، وقد تكون بطريقة شخصية، حيث تروى الحادثة أو الحوادث بصيغة المتكلم، ويكون القاص أحد أبطالها، وقد تكون -كذلك- عن طريق الرسائل أو الوثائق اليومية، وأخيراً، قد تكون بطريقة المونولوج الداخلي، أو ما يسمى بتيار الوعي، حيث تروى الحوادث وفقاً لذبذبات المشاعر الشخصية، دون مراعاة لعاملي الزمان والمكان.

١- القصة القصيرة، دراسة ومختارات، مرجع سابق، ص٧٧-٧٨.

٢- انظر على سبيل المثال : محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة العربية، بيروت، د.ت، ص٦٣ وما بعدها: فؤاد قنديل، فن كتابة القصة القصيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (١٢٣)، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٨٣ وما بعدها؛ محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤١٢-٤١٣؛ شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، مرجع سابق، ص٢٥٢-٢٥٣.

- الشخصيات

وهم أبطال الكاتب القصصي، ووسيلته لعرض الأحداث، كما يتم عن طريقهم بث الأفكار، وهم محدودو العدد في القصة القصيرة، وينبغي أن تكون العلاقة قوية بين الشخصيات والحدث، إذ يعني الحدث بتصوير الشخصية، وجدير بالذكر أنه بدون الشخصية لا تتضح دوافع الحدث، ومن ثم يصعب الفصل بينهما.

وإذا كانت الشخصية في القصة القصيرة لا تتضح بكل صفاتها وملامحها التكوينية، ومراحلها المختلفة، فإنها في القصة تكون تفصيلاً ووضوحاً في نشأتها وتطورها.

ويشترط في الشخصية أن يكون لها وجود فني داخل القصة، بحيث يوهم القارئ بواقعيتها، حتى تكون أكثر إقناعاً، ولما كانت الشخصية ذات أبعاد متعددة: نفسية وجسدية واجتماعية، فعلى الكاتب ألا يقدم تقريراً عنها، بل يسعى إلى تشكيلها من خلال حركتها الدائبة، ومن خلال منهج تصويري.

- الحبكة

وتعني طريقة تنظيم الأحداث في القصة عن طريق إحكام الربط بين عناصرها، وربما كان رابط السببية أهم وأقوى روابط الحدث، وقد تلعب الصدفة دروها في بعض القصص، وإن كان لا يجوز الاعتماد عليها وحدها في صنع الحدث.

- العقدة

وهي المركز الحساس الذي يعد نقطة تأزم الحوادث بحيث تبلغ ذروتها

القصوى، فتدفع القارئ إلى الشوق، حتى تنفجر الأزمة، وتنحل العقدة، وتصل القصة في تلك المرحلة إلى لحظة التنوير، التي تأتي غالباً في نهاية القصة، لتكشف عن المغزى الحقيقي للقصة.

- المكان والزمان

ويصور فيهما الكاتب البيئة التي نمت فيها الحوادث، مع الاحتفاظ بالتقاليد والأجواء الطبيعية، ومع ما هو قائم على وجه الأرض، وهنا يتراوح الزمن بناء على إطالة الحدث في موقع المكان.

- المغزى

هو الرمز الأخير في القصة، ويعترض البعض على المغزى في القصة، بإعتباره إيحاءً بالمعنى الأخلاقي أو الإرشادي للقصة، ومثل هذا الإيحاء غير مقصود لذاته في القصة، ويستعيض هؤلاء عن المغزى بما يسمى بوحدة الانطباع، الذي ينبغي ألا يكون تقريراً مباشراً، وإنما يفهم من الجو العام للقصة.

أما هؤلاء الذين يقرون بضرورة المغزى، فيرون أنه يشكل بنظر القارئ اللذة أو المتعة، وحصيلة يريدها، واستنتاجاً لعلة، ودواءً لمعالجة.

ربما كانت المقومات الفنية السابقة هي بمثابة قواسم مشتركة لفن القصة بوجه عام، قد يتوافر بعضها في القصة القصيرة، وقد نجدها كلها في القصة الطويلة.

نموذج من القصة المعاصرة

(فراغ)

حجاب الحازمي[1]

قبل أن تبدأ الحصة بدقيقة واحدة تحرك في الممر الطويل مُتَّجهاً إلى الفصل الذي يقف في مواجهته تماماً، سار بخطى هادئة وهو يرتب في ذهنه الكلمات المناسبة التي سيقولها لطلابه، كان يدرك بحكم خبرته الطويلة في التدريس أن طلاب الصف الثالث الابتدائي يختلفون عن طلاب الصف السادس، وأنه في موضوع كهذا الذي سيتحدث فيه اليوم عليه أن يراعي صغر سنهم ومحدودية قاموسهم اللغوي، وأن يختار الكلمات المناسبة التي يستطيعون فهمها وكتابتها.

دخل الفصل مبادراً بإلقاء التحية على طلابه الذين يُحبهم جميعاً كما يحب ابنه محمد الجالس معهم، استدار جهة السبورة، وكتب في منتصفها الأعلى: (بسم الله الرحمن الرحيم)، ثم كتب في الركن الأعلى من الزاوية اليمنى:

السبت: ٢٣/٥/١٤٢١هـ

المادة: تعبير

الموضوع: الأم

واجه طلابه من جديد، وبدأ يتحدث إليهم:

سنتحدث اليوم عن أهم وأحب إنسانة في الوجود، من يقول لي: من هي أهم وأحب إنسانة في الوجود؟

- .....

-

استدار جهة السبورة ووضع خطين باللون الأحمر تحت كلمة الأم وأعاد السؤال مرة أخرى؛ فارتفعت أصابع الطلاب وأصواتهم:

- أنا يا أستاذ... أنا... أنا يا أستاذ... أنا ... أنا..

- تفضل يا أحمد.

- الأم.

- ممتاز. أحسنت يا أحمد. نعم الأم، قالها واسترسل في الحديث: لا يوجد في هذه الدنيا يا أبنائي من يحب إنساناً ويخاف عليه كما تحب الأم ابنها وتخاف عليه، ولعلكم لمستم ذلك بأنفسكم، فمن الذي يحبكم ويحنو عليكم ويرعاكم؟ ومن الذي يخاف عليكم إذا مرضتم، ويتمنى لو يفديكم بروحه ويبيت الليل كله مستيقظاً؟ أليست الأم؟ ولذلك حينما جاء رجل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم وسأله: من أحق الناس بحسن صحبتي؟ قال له: أمك. قال: ثم من؟ قال: أمك. قال: ثم من؟ قال: أمك. قال: ثم من؟ قال: أبوك.

- من يقول لي: كم مرة ذكرت الأم في الحديث؟

- أنا يا أستاذ.. أنا... أنا..

- تفضل يا خالد.

- ثلاث مرات يا أستاذ.

- ممتاز. طيب من يقول لي لماذا ذكرت ثلاث مرات؟

- ....

أنا أقول لكم: .... نبتت على لسانه باقة ملأى بالكلمات العذبة، وفرد طائر الشعر جناحيه في صدره. ودّ أن يعطر جو الفصل بكل الآيات والأحاديث والآثار التي يحفظها عن الأم. وتمنى أن يغني معهم كل الأبيات الشعرية التي تجري في

شرايينه نهراً دافقاً بفضل الأم.

وفكر في أن يحدثهم عن أمه هو، كم سهرت وكافحت وتعبت حتى ربته بعد موت والده، وكم من القيم النبيلة غرست في نفسه.

لكنه رأى أن يتحدث إليهم من خلالهم، عن الأشياء الملموسة، الأشياء التي يعيشونها ويفهمونها، ولذلك قال لهم:

- لأنها أكثر حباً وشفقة ورعاية وعطفاً على الابن، ولأنها تعبت فيه ومعه أكثر من غيرها، فهي إذن أحق من غيرها بحسن رعايته وصحبته.

انظروا إلى أمهاتكم في البيوت. من التي تعد الطعام وتغسل الثياب وتنظف البيت، وتطعمكم، وتسقيكم، وتنظفكم، وتغطيكم في الليل إذا نمتم، من التي تخاف عليكم إذا مرضتم، وتفديكم بنفسها، وتعطيكم الدواء في موعده وتبيت الليل ساهرة. إنها الأم.

أحس أنه تحدث كثيراً ولم يقل كل ما في نفسه. توقف فجأة عن الحديث بعد أن ختم كعادته بكلمة: مفهوم. ورددوا وراءه بصوت واحد: مفهوم.

تحرك باتجاه حقيبته في الزاوية اليسرى من الفصل. أخرج منها ورقة صغيرة ومجموعة من ظروف الرسائل بعدد طلاب الفصل. واجه طلابه من جديد والظروف في يده، ثم قال لهم بعد طول تفكير:

- كل واحد منكم يخرج ورقة ويكتب عليها اسمه. سأملي عليكم رسالة، وبعد أن أصححها لكم سأعيدها إليكم لتكتبوها من جديد خالية من الأخطاء. ثم سأعطي كل واحد منكم ظرفاً يضع فيه الرسالة ليوصلها.

- إلى من نوصلها يا أستاذ.

- سأقول لكم فيما بعد.

شدتهم الفكرة فبادروا بإخراج أوراقهم وكتابة أسمائهم، وحين لمس الأستاذ تهيؤهم بدأ يملى عليهم:

(إلى الإنسانة التي تحبني وترعاني، وتتعب وتسهر من أجلي. إلى الإنسانة التي تعتني بطعامي وتغسل ثيابي، وتحرص على نظافتي، وتسهر على راحتي، وتربيني أحسن تربية، وتحبني أكثر من أي إنسان في هذه الدنيا، وتقضي كل وقتها معي، إلى...)

أكملوا الفراغ، وسلموا أوراقكم لأتأكد من سلامة كتابتكم بعدها سأقول لكم إلى من توصلونها.

جمع المعلم أوراق طلابه وبدأ يقرأ:

وجد في الورقة الأولى بعض الأخطاء الإملائية، وضع تحتها خطاً أحمر وكتب فوقها الكلمات الصحيحة، وحين وصل إلى الفراغ الذي تركه لهم ليملؤوه أذهله الاسم المكتوب (روكميني).

انتقل بسرعة إلى الورقة الثانية فهالته (ماما شاندي) المتربعة في آخر الرسالة.

أخذ يقلب الأوراق باحثاً بعينيه المذهولتين عن الأسماء التي في الفراغ. تدلى فكه الأسفل، وحزت الدهشة حلقه، وغرست الأسماء في عينيه الجاحظتين أصابعها الغريبة: سارتيما، هيرلينا، براندي، سقيارتي، جيجي، سابرتينا...

بدأ قلبه يدق بعنف وهو يبحث عن ورقة ابنه محمد. صُعق حين رأى اسم خادمته الأندونوسية (سوامى) يملأ الفراغ بكل وضوح".

الفصل الخامس

من فنون النثر العربي الحديث

(٤)

الرواية

مدخل

كثير مما يقال عن الرواية، قلناه آنفاً عند الحديث عن فن القصة في الأدب العربي الحديث، إذ لم يتحدد بعد بدقة -كما يقول الدكتور الطاهر مكي-[١] لا في أذهان القراء، ولا حتى النقاد، الفصل بين مصطلحي القصة والرواية، ولا نزال حتى اليوم نطلق لفظ القصة على الرواية، وهذا القول واقعي إلى حد كبير، وقد لاحظته -على سبيل المثال- في مبحث سيد قطب عن القصة والأقصوصة في كتابه عن النقد الأدبي[٢]، وربما كان هذا التداخل سبباً في أن يحاول الدكتور الطاهر مكي "فك الأشتباك" بقوله[٣]:

"والواقع أن الروائي والقصاص يستخدمان المادة نفسها، يلتقطانها من قضايا الإنسان ومشاكله وواقع الحياة، وإنما يجيء الاختلاف من الشكل الذي تأخذه عند كل واحد منهما، ويمكن القول إن طول الرواية هو الذي يحدد قالبها، وإن قالب القصة القصيرة يحدد طولها، ولا يوجد أي مقياس للطول في القصة القصيرة إلا ذلك المقياس الذي تحدّده المادة نفسها، فالروائي قادر على تحويل الثواني إلى دقائق في القراءة، واللحظة إلى تحليلات متأنية، ووصف "القبلة" مثلاً، وقد لا تستغرق أكثر من دقيقة عادة في واقع الحياة، تشغل عنده حيزاً أكبر في مجال الوصف، كما لو كان قد التقطها بطريقة التصوير البطيء raleti، وهو يتمتع بالصفحات وبالزمن، وقادر على أن يمتد بالبناء، ولا يخشى ملل القارئ، لأنه يمكن أن يتجه داخل الرواية إلى اللقطة التي تستهويه، فيقف عندها ويتأملها، وإن عجلا، بما يمكن أن يدفع الملل في نفسه، وهناك المناظر

١- القصة القصيرة، دراسة ومختارات، مرجع سابق، ص٨٣.

٢- سيد قطب، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط٦، ١٩٩٠، ص٧٥-٨٢.

٣- القصة القصيرة، مرجع سابق، ص٨٤-٨٥.

والوصف واللوحات المنعزلة، والتحليل والرسوم الجانبية، يأتي بها الروائي لإظهار قدرته على الوصف، وقد تشغل صفحات، وهو يقف عند التفاصيل الدقيقة، والأحداث الموازية، ويحلل نفسيات أبطاله، ويبرز الملامح الذاتية لكل شخصية، وكل ذلك ليس ممكناً في القصة القصيرة.

أما في القصة فعلينا أن نتجه إلى الحدث، وأن نعبر عنه في لغة مركزة، وعبارة محكمة، لا تحتمل الاستطراد أو التزيد، ويحقق القصاص هدفه الفني عن طريق المزاوجة بين التكثيف والبساطة، والوضوح والرمز، ومن خلالها يعبر عن الكثير من المشاعر والأفكار. وتجيء القصة متوترة بالنسبة للمشاهد، سامعاً أو قارئاً، وتتطلب تعبيراً قادراً أن يعكس ذبذبات اهتمام لا يتوقف، على حين تعكس الرواية توتراً أخف، واهتماماً متفاوتاً، والقصة بناء محكم لا يسمح بالهوامش والحدث فيها مكثف وهو كل شيء، ويجيء الوصف موجزاً، ومرور الشخصية به سريعاً، بينما يذوب الحدث في الرواية بين العناصر الثانوية الأخرى. وإذا أخذنا لهما مقابلاً من عالم الماديات، قلنا إن الرواية أشبه بالفلم السينمائي، والقصة أشبه بالتصوير الفتوغرافي. الأولى تتسع لمزيد من الأحداث والتطور، وقد يتطلب الموقف تغييرها أو ضغطها أو حتى حذفها أثناء العمل بينما في الثانية يحدد المصور بدءاً الجانب الذي يصوره، والزاوية التي يلتقط منها الصورة، وما يتطلبه إتقان العمل من مسافة وضوء.

والكاتب المقتدر يعرف كيف يميز بين الموضوعات، ويدرك في حدس واضح أي الأشكال يناسب كل منها، فلا يختار موضوع الرواية لقصة، والعكس صحيح أيضاً، لأن كتابة الرواية أو القصة لا تقوم على مجرد الاستطراد في البناء أو ضغطه كيفما اتفق، ويقول ألبرتو مورافيا في مقدمة مجموعته "قصص إيطالية Roconti italiani" "إن شخصيات القصص وليدة الحدس الذاتي،

أما شخصيات الرواية فهي وليدة الرموز".

وإذا كان من السهل التمييز بين القصة والرواية، فإن تحديد الرواية القصيرة أو القصة الطويلة كما كان يقال أحياناً، أسهل شيئاً، لأنها تجيء في منتصف الطريق بين الاثنين، وقد اختفى تعبير القصة الطويلة في الأدب الأوربي، دون أن يأسف أحد عليه، لأن هذه ليست قصة قصيرة نفخ في صورها، أو زيد في صفحاتها، وإنما اتسعت لأن موضوعها ونموها تطلب عدداً من الصفحات أكثر مما تتطلبه القصة القصيرة عادة، وإذا استكملت عناصرها الفنية تحدث في مشاعر القارئ، رغم طولها، إثارة تجيء دفعة واحدة، على نحو ما تحدث القصة، غير أن وحدة الذبذبة الشعورية وهي إحدى خصائص القصة تجيء فيها أكثر امتداداً".

كما تناول الدكتور حلمي محمد القاعود[1] وجوه التشابه والاختلاف بين القصة القصيرة والرواية، ونوجز مذهبه في ذلك فيما يلي:

أولاً : وجوه الشبه، وتشمل ما يلي:

١- ينتمي كل من جنس القصة القصيرة وجنس الرواية إلى الفنون النثرية، حيث يأتي السرد دائماً نثرياً.

٢- يعتمد كل منهما على فن الحكاية، أو القصة، أو السرد.

٣- تستخدم كل منهما الأساليب الفنية التي يستخدمها الآخر، ما يتعلق بالبناء، أو ما يتعلق باللغة، كالوصف والحوار والحوار الداخلي (المونولوج)،

١- حلمي محمد القاعود، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص٢٣٧ وما بعدها، وانظر كذلك: الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، مرجع سابق، ص٨٢-٨٥.

والاسترجاع (الفلاش باك) ، وتيار الوعي، والتضمين، والرسائل، وغيرها، كما يمكن في كليهما استخدام ضمير المتكلم والغائب والمخاطب.

٤- موضوعهما واحد؛ وهو الإنسان وما يتعلق به من تجارب الحياة.

ثانياً : وجوه الاختلاف، ويمكن تحديدها فيما يلي:

١- **الحجم**، تتكون القصة القصيرة من عدد محدود من الصفحات، بينما تطول صفحات الرواية لتناولها لأحداث عديدة وشخصيات كثيرة، بل قد تأتي الرواية في أكثر من جزء، على نحو ما نجد عند همنجواي وتولستوي ونجيب محفوظ، وغيرهم، فبإمكان كاتب الرواية أن يستفيض، ويحلل، دون أن تحده قيود الزمن، بينما تحاصر هذه القيود كاتب القصة القصيرة.

٢- **الحدث**، وقد يتعدد في الرواية ويتمدد، بل ويتوالد، بينما هو في القصة القصيرة حدث واحد محكوم بالموقف، وقد يتلاشى في الشخصية وأعماقها.

ففي الرواية، يتناول الكاتب قطاعاً من الحياة، أو مرحلة مليئة بالأحداث، غنية بالشخصيات، قد تمتد لأجيال، كما أن هناك روايات تعني بالتاريخ وأحداثه، وهو ما يعطى الكاتب فرصة الإطناب الذي يساعده في الوصف والسرد والتحليل.

٣- **الشخصية:**

لما كانت الرواية ترصد حياة مجموعة من البشر في زمن ما ، فإنها تحرص على رسم صورهم وملامحهم الجسمانية والنفسية والعقلية، وإمكاناتهم الاقتصادية وأحوالهم الثقافية، كما تحرص على متابعة التطور التاريخي للشخصيات الرئيسة، بينما لا يتاح ذلك في القصة القصيرة التي تتسم بالاقتضاب نتيجة

التركيز والتكثيف الذي يميز عملية تصوير الشخصيات والأحداث.

٤- البنية:

قد يمكن الاستغناء في القصة القصيرة عن المكان، بالإضافة إلى محدودية الزمان فيها، لكن الروائي يصف المكان باستفاضة، وبخاصة إذا كان للمكان علاقة بالحدث، أو الشخصيات، أو يعطى دلالة حقيقية أو رمزية لفكرة ما، كما أنه يشير إلى الزمان أو يقدمه دالاً على تطور الأحداث والشخصيات، وبإمكانه تمديد الزمان القصير عن طريق الاسترجاع (الفلاش باك) أو التذكر بصفة عامة.

٥- المغزى :

قد يكون المغزى في القصة القصيرة ممثلاً لفكرة بسيطة يومىء إليها، ويسعى الكاتب لتوصيلها، لكن الرواية تحمل مغزى مركباً وعاماً، إذ إن امتداد الرواية زمنياً وتمثيلها لشريحة أو شرائح من الناس، يفتح المجال لعرض الأفكار والمواقف، التي يظهر من خلالها أكثر من مغزى ثانوي يصب في مغزى عام يدركه القارئ بعد الانتهاء من الاطلاع على الرواية.

٦- اللغة :

تتسم اللغة في القصة القصيرة بالكثافة والاقتصاد، بيد أنها منبسطة وفضفاضة في الرواية بفعل امتداد المساحة زماناً ومكاناً، وتعدد الشخصيات والأحداث ووجود صراع يؤدي إلى حبكة فنية، يمنح الكاتب الفرصة في الإسهاب والإطناب، وتقديم الصور والمشاهد التي تسمح بالتكرار والتشبيهات والاستعارات والوصف والسرد والحوارات، مما يتيح لكاتب الرواية الفرصة لإبراز مهاراته في الأداء اللغوي.

الرواية العربية بين الأصالة والمعاصرة

قبل أن نعرض لقضية أصالة الرواية العربية الحديثة، وهي نفس القضية التي أثارت جدلاً واسعاً مع سائر الفنون النثرية الحديثة الأخرى، أرى أن تعريف هذا الجنس النثري، قد يساعدنا في حسم هذا الجدل، أو على الأقل ترجيح أحد جوانبه، حتى إشعار آخر.

فالرواية كما عرفها "دوبريه" هي: "ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة للمجتمع. مادتها إنسان في المجتمع، أحداثها: نتيجة لصراع الفرد –مدفوعاً برغباته ومثله– صراعه ضد الآخرين، وربما مثلهم أيضاً، ينتج عن صراع الإنسان هذا للملاءمة بينه وبين مجتمعه، أن يخرج القارئ بفلسفة ما، أو رؤيا عن الإنسانية"، كما عرفها آرنست بيكر بأنها : "تفسير للحياة الإنسانية من خلال سرد قصص نثري"[1].

وربما كانت محاولات بعض الدارسين والنقاد تحديد ملامح الرواية، عاملاً مساعداً في فهم هذا الجنس النثري، على نحو ما نجده عند الدكتور محمد زغلول سلام، حين عرف الرواية بأنها: "أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها، عدا أنها تشغل حيزاً زمنياً أكبر، وزمناً أطول، وتتعدد مضامينها كما هي في القصة، فيكون منها: الروايات العاطفية والفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية"[2].

أما أنيس المقدسي فيرى أن "القصة والرواية على نسق واحد. والفرق بينهما أن الأولى (أي القصة) ذات حادثة واحدة قصيرة، وتدور غالباً على

١- نقلاً عن : صابر عبد الدايم، مقالات وبحوث في الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص١٨٦.

٢- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة: أصولها-اتجاهاتها- أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص٢٧٧.

شخص واحد أو أشخاص قلائل، وأما الثانية (أي الرواية) فطويلة وتقوم على حادثة رئيسية يتفرع عنها أو يتصل بها حوادث أخرى. وهي مع توجيهها الفكر إلى بطل أو بطلين، تعرض لنا عدة أشخاص، وبرغم ما فيها من استطراد وتفريع يشعر القارئ بأنه مسوق نحو هدف لا مندوحة عن الوصول إليه"[١].

نعود مرة أخرى إلى السؤال التقليدي حول فن الرواية، وعما إذا كان فناً عربياً أصيلاً، أم هو انعكاس لفن أوربي حديث، لنجد أنفسنا أمام اتجاهين اثنين، أولهما يرى الرواية فناً عربياً أصيلاً، ويمثل هذا الاتجاه الكاتب المصري فاروق خورشيد، ويدلل على ذلك بمعرفة العرب في عصرهم الجاهلي بالقصص، وشغفهم بالتاريخ والحكايات، إذ عرفوا ألواناً من القصص المتمثل في قصص الأنبياء والشعوب، وقصص الملوك والأبطال، بل وقصص الهوى، كما يدلل على رأيه بماورد في القرآن الكريم من قصص، وإشارته إلى أثر القصة في نفوس العرب، وهو ما يعكس رسوخ هذا الفن في تراثهم[٢].

أما الاتجاه الآخر، فيرى أن الرواية كفن له تقاليده، وقيمه الجمالية المعاصرة، وتعبيره عن أوضاع اجتماعية بعينها، قد عرفها الأدب العربي الحديث في بدايات القرين العشرين، وبتأثير من الآداب الأجنبية التي اتصل بها خلال القرن التاسع عشر.

فالرواية إذن إحدى ثمار النهضة الحديثة، وماوصلنا من آثار العرب القدماء من قصص، كسيرة عنترة، وقصص سيف بن ذي يزن، أو بني هلال أو فيروز شاه وسواها، ليس في الحقيقة إلا أخباراً بطولية، وضعت، أو جُمعت لتفكه

١- أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٥٢.

٢- انظر محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٤٧.

القراء، وهي مع مافيها من طرافة، قد مضى عهدها دون أن تترك أي أثر في الحياة العربية الفنية، أو دون أن تصبح باباً مطروقاً من أبواب الأدب العالي على نحو الفن الروائي الآن[١].

وبين الاتجاهين السابقين، يبرز فريق من الباحثين والدارسين، يحاول التوفيق بين الاتجاهين المتباينين، إذ يذهب الدكتور أحمد درويش[٢] إلى أن الأدب العربي الحديث، عندما عرف فن "الرواية" في بدايات القرن العشرين، كان متأثراً بالآداب الأجنبية، لكن معرفته بفن الحكاية، هي معرفة قديمة، واكتشاف الرواية الحديثة، لم يكن اكتشافاً لفن الحكاية، وإنما لدرجة من درجات "تدوينها"، بحيث يمكن أن يكتسب بها صاحبها صفة الأديب، وصفة الفرد المبدع، ولهذا كان همّ كتاب الرواية الرواد يتمثل في محاولة تقديم عمل يتضمن حكاية، لكن لا يسمى حكاية، وأن يكتب بلغة تضمن لصاحبها أن يرويها بشرط ألا يسمى بالراوي، ومن هنا بدأت الرواية الجديدة في أوائل القرن العشرين على يد محمود طاهر حقي في "عذراء دنشواى"، ومحمد حسين هيكل في "زينب".

وبذلك يتم "فك الاشتباك" الذي أشرنا إليه، ومن ثم يبدو من العبث إضاعة الوقت والجهد في الانتصار لاتجاه، ودحض الآخر، وتبقى حقيقة لا مراء فيها، وهي أن أدبنا العربي الحديث، لم يعرف الرواية بهذا الشكل الفني، إلا في القرن العشرين، وبتأثير من الآداب الغربية، وليس في هذه الحقيقة ما يعيبنا، أو يعيب أدبنا، فسنة الله تعالى في خلقه "التعارف"، وأولى درجات التعارف أن آخذ من "الآخر" وأعطيه.

١- انظر: أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٥٥.

٢- أحمد درويش، "من الملامح التراثية في بناء الرواية الحديثة" في : بحوث في الرواية والقصة القصيرة، إشراف: سيد النساج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ت، ص١٠ وما بعدها.

مراحل الرواية العربية الحديثة

مرت الرواية العربية الحديثة بمراحل اختلف الباحثون في تحديدها بدقة، إذ يصعب في التأريخ للأدب، تحديد نقطة انطلاق بعينها في نشأة الأجناس الأدبية، أو حتى العصور الأدبية، فثمة تشابك في العصور، وعلاقات بين الأجناس.

ولسنا نعتقد في صواب تحديد مراحل الرواية العربية الحديثة على النحو الذي سنعرض له، صواباً كاملاً، كما لا نعتقد بخطأ الآخرين في ذلك، وإنما هي وجهات نظر، تتلاقى في بعض جوانبها، وتتباعد في البعض الآخر.

ومع هذا يمكن تحديد "محطات" لقطار الرواية العربية الحديثة، نتوقف عندها على النحو التالي:

المحطة الأولى: وهي تلك المرحلة التي شهدت محاولات نهجت نهج المقامة العربي الأصيل، مع اقتراب من الأشكال الغربية الروائية، كما شهدت بدايات الترجمة لأعمال روائية غربية إلى العربية.

ولا نميل إلى تحديد سنة بعينها لبداية ونهاية هذه المرحلة، إذ هذا -في اعتقادي- غير مجدٍ، ولم يتفق الباحثون عليه، وإنما يكفي الإشارة إلى سمات هذه المحطة وملامحها، فقد كان ظهور الرواية العربية في العصر الحديث تلبية لحاجات اجتماعية بدءاً من التسلية والتعليم، وانتهاءً بالتعبير عما حل بالمجتمع العربي من تحولات وتطورات، ومحاولة لاستيعاب المشكلات التي نجمت عن هذه التحولات.

وقد كان للبيئة الثقافية التي سادت مصر ولبنان في أواخر القرن التاسع

عشر أثر واضح في بروز الرواية من خلال الترجمة من جانب، والتأليف من جانب آخر، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه البيئة الثقافية في البلدين، كانت على اتصال قوي بالغرب وثقافته، منذ مطلع عصر النهضة.

ومن أشهر الترجمات الروائية عن الغرب، والتي ظهرت في تلك المرحلة، التي نميل إلى الوقوف عند نهايتها بظهور رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، أي في عام ١٩١٤ تقريباً، وهي نفس الفترة التي بدأت فيها الحرب العالمية الأولى، تأتي ترجمة رفاعة رافع الطهطاوي لمغامرات "تليماك" للكاتب الفرنسي "فيلون"، والتي صدرت عام ١٨٦٧، وتعد أول قصة –أو رواية– ترجمت إلى العربية في العصر الحديث، كما تمثل أول محاولة لنقل الأدب الأسطوري اليوناني إلى الفكر العربي، وقد وصف الطهطاوي ترجمته هذه بأنه "أداها بأسهل تقريب وأجزل تعبير، متحاشياً ما يورث المعنى أدنى تغيير، أو يؤثر في فهم المقصود أقل تأثير، مع محافظة على الأصل، والحرص على سلامة العربية وقواعدها وأصولها"(١).

وتحدد العبارة السابقة منهج الطهطاوي في ترجمته، كما تلقي الضوء على سمات أسلوبه الذي وصفه في العبارة السابقة بأنه "أجزل تعبير"، إذ التزم الطهطاوي في هذه الترجمة العبارات المسجوعة، وقوة الأداء واختيار الألفاظ.

وأغلب الظن هنا، وبناءً على ما سنورده من كلام الطهطاوي حول هذه الترجمة، أنها لم تكن ترجمة بالمعنى الحرفي لمصطلح الترجمة، وإنما كانت تعريباً، أي صبغ المعنى بصبغة عربية خالصة.

فالطهطاوي، بعد أن ترجم هذه الرواية إبان وجوده في السودان، ثم

١- عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، مرجع سابق، ص٣٨.

أهملها، ولم يفكر في نشرها، حتى دفعه بعض الطلاب إلى ذلك، بعدها يقول الطهطاوي[1]:

"وقد كان خطر لي أن أفرغه في قالب يوافق مزاج العربية، وأصوغه صياغة أخرى أدبية، وأضم إليه المناسبات الشعرية، وأضمنه الأمثال والحكم النثرية والنظمية، يعني أنسجه على منوال جديد، وأسلوب به ينقص عن أصله ويزيد، حتى لا يكون إلا مجرد أنموذج لأصله الأصيل، يقبل عليه من الأهالي كل قبيل، إلا أني رأيت أن الأوفق الآن بالنسبة للوقت والزمان حفظ الأصل وطرح الشك وإبقاء ما كان على ما كان، وإنما لم أجد بداً من مسايرة اللغة العربية وقواعدها وعقائدها المرعبة، مع المحافظة على الأصل المترجم منه حسب الإمكان".

ولعلنا نسوق هنا نموذجاً من هذه الترجمة لنقف على أسلوب الطهطاوي، الذي يعكس تطوره، وقوته، وتخلصه من قيود الماضي[2]:

"ثم وصلنا إلى جزيرة المنار القريبة من مدينة "نو" (اسم الإسكندرية) فنزلنا النيل، وسرنا حتى وصلنا إلى مدينة منف. نعم، إن أسرنا أوجب عندنا الغم والحزن، وأبعد عنا السرور والفرح بأي شيء قبيح أو حسن، لكن قد تفرجنا وسرحنا الأبصار، بمشاهدة أرض مصر الخصبة الشبيهة بجنة تجري من تحتها الأنهار، فمن الشطين في أي جانب كان، مدن عظيمة غنية شديدة العمران وقصور الخلا جيدة الموقع، ومزارع مذهبة الحصيد كل سنة تزرع، ومراع مملوءة من الماشية، وأهل الفلاحة عندهم المحصول بكثرة، وثروتهم ذات صيت وشهرة، والرعاة يغنون على صوت المزامير، والصدى حولهم يجيبهم مكرراً بالتعابير، فقال منطور (مربي تليماك ورفيقه في رحلته) حين رأى ذلك:

١- المرجع السابق، ص٣٩.

٢- نقلاً عن : المرجع السابق، ص٤٠.

- ما أسعد الأمة التي يحكمها ملك عاقل، وسلطان عادل، تعيش في الرخاء، والكرم والسخاء، وتكون سعيدة مرتاحة، تحب دوام ملكه إذ هو السبب في الراحة".

ومن ترجمات تلك الرحلة، ترجمة قصة "بول وفرجيني" على يدي محمد عثمان جلال، والسجع المتكلف في أسلوبها يؤكد عدم محافظة المترجم على المعنى الأصلي من جانب، وتأثره بأسلوب المقامة من جانب آخر، وفيما يلي بعض سطور منها(١):

"ولما جاء العشاء، وجلس الكلُّ على المائدة، وكان جلوسهم بغير فائدة، إذ كان لكلٍ شأن يُغنيه، وشاغل يشغله ويُلهيه، يأكلون قليلا ولا يقولون قليلا، ثم ما أسرع ما قامت "ورد جنة" أولاً، وجلست في مكان غير بعيد في الخلاء، فتبعها "قبول" وجلس بجانبها، ومكثت تُراقبه ومكث يُراقبها، وانقضت عليهما ساعة، وهما ساكنان. ولبعضهما مُلتفتان، وكانت ليلة مقمرة، ذات سماء مقمرة، زائدة الإتحاف والألطاف، ولا يرسمها رسّام، ولا يصفها وصّاف، قد نزل البدر منها منزلة القلب، ونشر أشعته على الشرق والغرب، فما يستره إلا أثر الضباب، وبعض سحاب كأنه تجلّى على بساط الخضرة، بدر عليه من الفضة بدرة، وكان الريح ممسكاً نفسه، والليل مُطلقاً همسه، فلا يُسمَع في الغابات ولا في الوديان، لا صوتُ إنسان، ولا صوت حيوان إلا مناغاةُ الطيور في أوكارها، ومداعباتها مع صغارها، مسرورين بضيائه، وسكون الجو في جميع أرجائه".

وقد شهدت هذه الفترة بعض المؤلفات العربية التي اتسمت بملامح الرواية،

١- محمد عثمان جلال، الأماني والمنة في قبول وورد جنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص١٨، نقلاً عن: حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص١٥٦-١٥٧.

على نحو ما نجد في كتاب الطهطاوي "تخليص الإبريز في وصف باريز"، وكتاب علي مبارك "علم الدين" الذي يشبه الرواية التعليمية، و "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي.

كما تعد من إنجازات هذه المرحلة بعض الروايات التاريخية التي كتبها بعض المهاجرين الشوام إلى مصر، وكانت وسطاً بين الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه.

وظهرت في الشام مؤلفات سليم البستاني، فكان أول أعماله الروائية "الهيام في جنان الشام" والتي صدرت عام ١٨٧٠، وقد التزم فيها البستاني أسلوب السجع، والفواصل المقسمة، وتضمين الشعر، كما كانت محاولات ناصيف اليازجي في كتابه "مجمع البحرين" الذي صدر عام ١٨٥٦، وأحمد فارس الشدياق في كتابه "الساق على الساق فيما هو الفارياق"، وبدا تأثر اليازجي والشدياق الواضح بمقامات الحريري والهمذاني.

وهذه المحاولات جمعيها تفتقد الوحدة الفنية، ووحدة الموضوع، وليس ثمة تماسك فيها، كما فيها إغفال لدور الزمان والمكان، وخلط بينهما[1].

وبإمكاننا أن نحشر في زمرة هذه المرحلة، تلك الأعمال التي قام بتعريبها بعض الأدباء مثل "البؤساء" لفيكتور هيجو، وترجمها حافظ إبراهيم عن الفرنسية، وروايات: "الفضيلة" و "في سبيل التاج" و "ماجد ولين" للمنفلوطي.

كما أفرزت هذه المرحلة في الشام جرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) الذي تخصص في الرواية التاريخية، إذ دارت معظم رواياته حول التاريخ العربي في العصر الإسلامي، وفتوح الأمويين والعباسيين، حتى عصر صلاح الدين

١- سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص٩٢.

الأيوبي، وقد مزج بين التاريخ والحب، ومن أبرز أعماله: "المملوك الشريد"، "أرمانوسة المصرية"، "فتاة غسان"، "عذراء قريش"، "شارل وعبد الرحمن"، وغيرها[1].

المحطة الثانية: التي نقف عندها في طريق تحديد ملامح الرواية العربية الحديثة هي تلك المرحلة التي شهدت الأعمال الروائية الرائدة التي ألفها أدباء عرب تأليفاً خالصاً، وقد اختلف الباحثون حلول منح الريادة لمن يرونه مستحقاً لها، فالبعض يرى محمد حسين هيكل هو الرائد بروايته "زينب" التي صدرت عام ١٩١٢،والبعض يرى جبران خليل جبران هو الرائد بروايته "الأجنحة المنكسرة" التي صدرت عام ١٩١٢، والبعض يرى أن محمود طاهر حقي هو الرائد بروايته "عذراء دنشواى".

ويرى الدكتور الشنطي أن جميع هذه الروايات، وغيرها، تمتلك خاصية الريادة، ويعلق على ذلك قائلاً[2]:

"هذه الروايات جميعاً تمتلك خاصية الريادة في هذه الأرض البكر، والأرضية المشتركة التي تجمع بينها توفر الحد الأدنى من المقومات الروائية كعناصر الزمان والمكان والحدث، والبعد عن الترهل اللغوي والتقرير الوعظي وبناء الشخصية بناءً فنياً يقوم على التصوير لا على التقرير، فالسببية التي تربط بين الأحداث والخضوع لمنطق التجربة الإنسانية لا لإشباع فضول القاريء وإبراز خصائص البيئة والإحساس بالزمان والمكان وتشكيل النموذج القادر على استيعاب الخصائص الجوهرية للشريحة الاجتماعية التي يمثلها كل ذلك من العناصر التي تؤهل العمل القصصي لأن يكتسب الصفة الفنية، ومن الطبيعي ألاّ تتوفر جميع هذه الخصائص في البدايات الرائدة، فقد حدث

١- سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية، مرجع سابق، ص٩٣.

٢- محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٥١.

انفصام بين الحدث والشخصية، وكانت العناية بالشخصية أوضح كرد فعل لقصص التسلية والترفيه التي كانت تعتمد على المغامرات، كذلك فإن الروّاد الأوائل كانوا عاجزين عن تعمق نفسيات شخصياتهم".

ونسوق في هذا المقام أحد مشاهد الفصل الأول من رواية "زينب"[1] التي تحظى باعتراف أغلب الباحثين والدارسين كأول رواية عربية فنية.

الفصل الأول

(١)

في هاته الساعة من النهار حين تبدأ الموجودات ترجع لصوابها، ويقطع الصمتَ المطلقَ الذي يحكم على قرى الفلاحين طول الليل أذانُ المؤذن وصوتُ الديكة ويقظة الحيوانات جميعاً من راحتها، وحين تتلاشى الظلمة ويظهر الصبح رويداً رويداً من وراء الحجب –في هاته الساعة كانت زينب تتمطّى في مرقدها، وترسل في الجو الساكن الهادئ تنهدات القائم من نومه. وعن جانبيها أختها وأخوها ما يزالان نائمين. فانسحبت هي من بينهما. وبعيون ما يزال فيها أثر النوم نظرت لكل ما حولها. ولم يدعها نسيم الصباح تترك مكانها، بل استندت إلى الوسادة وجاهدت أن تنظر لعلها ترى ما في صحن الدار فلم تجد شيئاً. وأدارت رأسها فإذا باب الغرفة موصد، ولا صوت حولها إلا ما يتنادى به رسل الإصلاح من أطراف القرية.

بقيت في مكانها هنيهة ساكنة لا تبدى حراكاً. ثم فردت ذراعيها من جديد، وأرسلت في الهواء تنهداتها، وتركت نفسها تذهب في أحلام يحييها النسيم، حتى أحست بالباب تفتحه أمها راجعة من أولى أدوار "الملية"(*) هنالك التفتت

١- محمد حسين هيكل، زينب، دار المعارف، القاهرة، ط٧، د.ت، ص١٣-٢٢.

*- تحويل الماء من الترعة.

إلى أختها تهزّها لتستيقظ. لكن الصغيرة كانت في نوم عميق فلم تتنبه، وتقلبت كأن بها ضيقاً ممن يقلقها في مضجعها.. وأخيراً نادتها أمها: يا زينب..!

- نعم..

ولم تزد على هذا الجواب كلمة. وبعد أن استيقظت أختها التفتت إلى أخيها وأيقظته. وحدقت نحو الشرق فإذا الأفق متورد، والشمس في لونها القاني والسماء قد خلعت قميص الليل. هنالك قامت فأوقدت ناراً ولدنت فوقها رغيفاً لكل منهم، ولم تنس أمها وأباها.

دخل أبوها راجعاً من الجامع، وقد قرأ الورد وصلى الفجر، وما كاد يتخطى عتبة الدار حتى نادى: "يا محمد"،وسأله إن كان قد استيقظ بعدُ، وإن كان قد أعدّ عمله.

جلست العائلة جميعاً حول "المشنّة" وأكل كل منهم رغيفه "بحصوة" ملح. ثم قام الرجل وابنه إلى عملهما.

أما زينب فانتظرت مع أختها أن يمر بهما إبراهيم، ليذهبوا جميعاً إلى مزرعة السيد محمود لتنقية القطن. وقد كان في أملهم جميعاً أن ينتهوا اليوم من بر الترعة الغربي، أو كما يسميه كاتب المالك "نمرة" ٢٠ لينتقلوا في الغد إلى "نمرة"١٤.

نزلتا حين رأتا إبراهيم ومن معه مقبلين. وتهادى الكل "صباح الخير"، ثم خرجوا من الحارة إلى سكة البلد، ثم منها إلى سكة الوسط، وهكذا كانوا عند "نمرة" ٢٠ ساعة مرور وابور الصبح. ولم يتمهلوا أن أخذ كل منهم خطه على وجه الترتيب الذي كانوا عليه أمس. فلما لم تجد خضرة القطعة سعدة بجوارها

التفتت لزينب عن يمينها تسألها عنها، وهزت هذه الأخيرة أكتافها.

ارتفعت الشمس حين نقوا خطين، وأرسلت بشعاعها تغمر هاته الشجيرات التي ما تزال في مبتدأ حياتها، ومع ذلك يعني بها الفلاح والمالك أكثر من عنايتهما بأبنائهما. واصطفوا للوجه الثالث بعد أن فصلهم عن الأولين مصرف، فلم ينس إبراهيم أن ينبههم إلى أن هذه الجهة أغلت من سابقتها، وتستحق لذلك عناية أكبر، وأنذرهم أنه سيدقق في مراقبتهم، ومن وجد وراءه شيئاً أوراه شغله.

جاء الكاتب ساعة العصر يقيد الأسماء، فقيد حماره، ونزل وسط الغيط ليرى الأنفار بنفسه، وأراد بعضهم أن يحضر إليه ليسأله بعض دراهم، فعبس لهم وقطب حاجبيه، وبقى كذلك حتى انتهى من شأنه، ثم أخبرهم أخيراً أن لا دفع قبل يوم السوق.

وفي ليلة السوق كان الكاتب في غرفته، ومعه ولد يبلغ الثانية عشرة من عمره يعينه على عمله، وأمامهما مكتب من الخشب الأبيض قد وضعت عليه الدفاتر. وقام مصباح ضئيل النور – "لمضة" خمس شمعات- يزيد نوره ضعفاً ما على زجاجته من التراب. وعن جانب دواة بمقلمتها النحاسية، وعن الآخر زجاجة صغيرة ملأي لنصفها بالحبر. وأحاط بالمكتب جماعة من العمال أمسك "التملية" منهم دفاترهم بيدهم، وانحنى الآخرون يسألون عن عدد أيام شغلهم، وعلى شباك الغرفة وقف أولاد وبنات وشبان يعلوهم الصمت ساعة، ثم يتكلمون جميعاً بين أسنانهم، يظهرون حنقهم على هذا الكاتب الذي يضايقهم ساعة أخرى، وبعد أن طال بهم الوقوف صدر قرار بأن الدفع سيكون في السوق.

هنالك عم الاستياء وصرت تسمع من جوانب شتى :

- واللي مش رايح السوق؟

وتكررت هذه الكلمة وسواها من مثلها. ثم بلغ الاستياء أن صمم بعض العمال على الذهاب إلى المالك نفسه لتقديم شكواهم إليه. وفي تلك اللحظة مر أحد أقاربه المحبوبين عند العمال، ومن لهم بعض الجرأة عليه، فأحاطوا به، وجعل كل يشرح له عذره، فيرضى خاطرهم بكلمات تسرّهم ولكنها لا تفيدهم شيئاً.

انصرف الأكثرون منهم مقتنعين أنهم في صباح الغد سيقبضون، وآخرون رجعوا إلى الكاتب يسألونه عن قيمة ما لهم، فإذا لخليل أبو جبر ستة أيام، أي ثمانية عشر قرشاً. أما عطية أبو فرج فقد أمضى أكثر أيام أسبوعه مريضاً، فخرج منه بستة قروش، وهو يعول امرأة وبنتاً صغيرة، ويساعد أمّاً له دقّتها الأيام، ولم يبق لها من أبنائها من يعينها سواه. بالرغم من الخلق المرقوع الذي يلبس هو وبقية أفراد عائلته فلم يكن من سبيل لغير هذا ما دام الأجر على ما هو عليه من ضعف. وإنه ليحمد الله على كل حال، وعلى أن جاموسته لم تمت كما حصل لجاره مبروك أبو سعيد، فتضطره لأن يبق في المصيبة شطراً من عمره.

في الصباح حضر الكثيرون منهم من جديد إلى الكاتب. ومن جديد عبس في وجههم قائلاً أن ليس معه (فكة). وبالرغم من إلحاح بعضهم وإقرار الآخرين عملهم فقد خرج المالك وهم لا يزالون يناكفون الشيخ علي، والشيخ علي لا يسمع كلامهم. فذهب منهم من يشكو للسيد محمود أمره، وإن كان يعلم أن السيد يعيرهم في الغالب أذناً صماء. ولكنه في هذه المرة نادى بكاتبه، وأخذ بنفسه أمر إرضاء هؤلاء المساكين الذين بشّت وجوههم، وافترت بالسرور ثغورهم، وجعلوا كلما رأوا الكاتب خارجاً من عند السيد ينظرون إليه ويتغامزون. وأنسى الشيخ علي أمرهم ما هو فيه من كرب، إذ أخذ عليه سيده غلطة في الحساب،

فهو يعنفه من أجلها. وأخيراً صرف العمال بعد أن صرف لهم أجورهم، وذهب الكثيرون منهم وهم أشد ما يكونون فرحاً، خصوصاً وأنهم رأوا الكاتب صغيراً أمامهم.

ذهب الكثيرون منهم إلى السوق. ولقد كان هناك أبو زينب منتظراً أن يرى الكاتب فيأخذ منه أجر أبنائه. ولم يبطئ الشيخ علي، بل ما لبث أن تلقى أوامر السيد حتى ذهب هو الآخر للسوق، وصرف لهؤلاء الآخرين استحقاقهم بعد أن حصل على (الفكة).

تقضت أيام بعد ذلك وزينب تذهب لنقاوة القطن تحت رياسة إبراهيم، حتى إذا جاء وقت الحصاد انتقلت هي وأختها وأخذ الرياسة عليهم حسين أبو سعيد. فكانتا تذهبان هما والعمال تحت جنح الليل الأمين وينامون في الغيط، تكلؤهم السماء حتى منتصف الليل، ثم يقومون وقد أعطت الرطوبة عيدان الغلّة شيئاً من اللين بحيث لا تتقصَّف تحت كل يد لامسة، فيجيئون بشراشرهم على هذه المزرعة الواسعة.

في هاته الليالي الساهرة، هاته الليالي البديعة يموج في جوّها نسيم الصيف البليل، وتتلألأ في سمائها الكواكب اللامعة، يقوم جماعة الفلاحين فيعتاضون بها عما يناله المترفون من أسفارهم إلى أجمل بقاع الأرض، وعن دُثُرهم الناعمة يستعيضون القمر الساهر يكلؤهم بحراسته. وفي جوف الظلمة الصامت الأمين يرسلون بآمالهم وأمانيهم، ويحمل هواؤها الحلو أغانيهم على جناحه، ويملأ بها ما بين السموات والأرض.

في هاته الليالي تجد الكواعبُ من بُنَيَّات الفلاحين مسرحَ آمالهن، وتجد القويّة المتفوقة منهن السبيل إلى الظهور حيث تسبق الآخرين وتضطرهم

بذلك للإسراع وراءها – حتى هذه الطوائف الفقيرة أحوج الناس إلى التعاون، تعمل المنافسة في نفوسهم وتسوقهم بذلك للجدّ والعمل، ولكنها الطبيعة تريد أن تستعبد الإنسان وتستغله، لتزيد الكون حركة وسيراً، فتعمى على الفرد، وتسحره عن نفسه، وتدفعه لإتمام غرضها. فالواحد مهما عمل، ومهما جاهدت المدنية لإظهار شخصه، مسخر للجماعة يخدمها، مسوق لذلك بالرغم منه. وهو مهما كانت نواياه أنانية يعمل غير شاعر لخير الجميع. أليس من خيره أن يغير نواياه؟

وقد أبدعت الطبيعة في زينب وأعطتها بذلك تاجاً معترفاً به من كل صويحباتها. فإذا ساقك الحظ أيام الصيف، وخرجت في ليل غاب بدره، وتألقت نجومه فخففت من سواد الليل، وإن لم تقدر على تبديد ظلمته، أو كنت أسعد حظّاً واتخذك القمر رفيقاً، فأدلجت بين تلك المسطوحات الزراعية الكبيرة. لم يكن لك بعد نقطة معينة إلا أن تسير في طريق لا تعرف سبباً لسيرك فيه، وتندفع مجذوباً بقوة لا قبل لك على مقاومتها، ويسبق رأسك قدمك، ويسوقك موقفك وذلك الجاذب وهواء الليل الجميل إلى أن تهمهم بين أسنانك، أو تنادى آهة المستحسن الطرب، أو تدعو الليل يجيبك صداه، ولا تزداد في كل ذلك اتباعاً لقائدك المحبوب. ثم تصل إلى نقطة تقف عندها، ولا تطاوعك قدمك إلى أية ناحية أردت تحريكها، وتمد عنقك وتسترجعه، يستخفك الجمال ويلعب بقلبك الهوى، وتروح تائهاً عن كل ما حولك. ثم يرتفع ذلك الصوت الذي جذبك إلى موقفك ثانية، فتصيخ له بأذنك، وتصغى بكليتك، فإذا زينب تحدو والعاملات من بعد ذلك يجبنها.. تلك موسيقى الصيف في ليله البديع، ترسل في أذن الخليقة النائمة نغمة الهوى، وتبعث في قلوب العاملين العزاء عن ليلهم الساهر. وهل هذا الصوت تردّده الظلمة الصامتة إلا مهيج في النفس أجمل ما يعزيها عن كل مشقة؟!

فإن أنت تابعت سيرك، واتبعت الصوت حتى صرت على مقربة منه، رأيت في البحر اللجيّ من شعاع حائر في السماء الأطفال والفتيات وقد انثنوا فقبضوا بشمالهم على سيقان القمح النائم بعضه فوق بعض كأنه نشوان طرب بتلك العوامل الكثيرة التي تبعث إلى قلب المحزون ما يستخفه ويستهويه. وباليمنى على شراشرهم – تلك نصف الدائرة الحديدية التي وعت عهد فرعون وتسللت مع الزمان إلى عصرنا الحاضر.

وتصل عند العمال فإذا زينب بين الجمع في الطليعة، وقد انسدل إلى جانبها جناحان من العاملات، وكلهن في جدهن وعملهن يرددن حداءها بعد أن حمله الهواء على موجاته ونادى به الليل الصامت في كل الأنحاء، والقمر قد انحدر إلى المغيب ينظر إليها نظرة الصبّ قد ناله الشحوب فهو ذاهل في نشوته. وأحاطت بذلك غيطان القطن الأخضر ما يزال طفلا.

ها هي ذي زينب في تلك السن ترنو إليها الطبيعة وما عليها بعين العاشق، فتغض طرفها حياء، وترفع جفونها قليلا قليلا لترى مبلغ دلها على ذلك الهائم، ثم تخفضها من جديد، وقد أخذت مما حولها ما ملأ قلبها سروراً، وأضاف إلى جمالها جمالاً ورقة، فزاد الوجود غراماً بها وزادها به تعلقاً ووجداً. وهكذا كلما اجتلى أحدهما من صاحبه نظرة ذهبت منه إلى أعماق النفس فانطبع الكل في قلب الفتاة، وتوجت الفتاة حياة الوجود المحيط بها. فهل قنع كل منهما بحظه ورضى نصيبه؟!

أما الوجود فقانع راض أشيب، علمه تعاقب الدهور أن الاسترسال في تحديد الغاية بخطوط الخيال جرى إلى حيرة اللانهاية، وأن كسب الحاضر حتى يحضر المستقبل أوفر الربح. وأما الفتاة فهي في سعادتها حيرى تائهة، وفي حيرتها سعيدة فرحة. أحست في نفسها بمكانتها، ولكنها تريد أن تختص من الكل

العظيم غير المحدود روحاً إنسانية تختلط مع روحها، ونفساً تسيل مع نفسها، ثم يظل الباقي وبينها وبينه من الصداقة ما يزيد في حظهما من السعادة. ذلك كل حلمها وأملها وإن لم تستعجل به الزمان، ولا خطر ببالها أن في طاقة الحوادث أن تمنع تحقيقه.

فإذا ما تنفس الصبح، وطلعت الشمس وبعثت بنورها على البسيطة، وتلألأ الطلّ تحت أشعتها، ثم بلغ به الإعجاب بنفسه أن لم يرض بمقامه السفلى، وطار يطلب السماء، فترك عيدان القمح ترجع إليها صلابتها - تعاون العمال جميعاً على جمع ما حصدوا وأعدوه أحمالاً، وانتظر بعضهم الجمل الذي ينقلها إلى الجرن، في حين يرجع الآخرون أدراجهم إلى دورهم، فيقضون نهاراً قليلاً نومه مشتغلين بتجريد بهائمهم التي تنتظر أيام الحرث القريبة. وهناك على شواطئ الغدران والترع يقضون ساعات نياماً تحت الشجر تعوضهم من كدّهم لعمل الليل المقبل.

وتقضّت أيام الحصاد هي الأخرى، وانتقلوا لعمل جديد. واستعاضوا بذلك مكان الليل المقمر ونسيمه العذب وآماله وأحلامه نهار الصيف وشمسه المحرقة.. ولكنهم ما كانوا ليحسوا بذلك أو ليألموا له وقد تعودوه كما تعوده آباؤهم من قبلهم. تعودوه من يوم مولدهم، فانتقل إليهم بالوراثة وبالوسط. وتعودوا ذلك الرق الدائم ينحنون لسلطانه من غير شكوى ومن غير أن يدخل إلى نفوسهم قلقاً. يعملون دائماً ومن غير ملال، ويرقبون بعيونهم نتائج عملهم زاهرة ناضرة. ثم يقطف ثمرتها سيد مالك كم فكر في أن يبيع قطنه بأغلى ثمن، ويؤجر أرضه بأرفع قيمة، وفي الوقت عينه يستغل الفلاح نظير قوته الحقير، ولم يدر بخاطر السيد يوماً أن يمد له يد معونة، أو أن يرفعه من درك الرق الذي يعيش فيه. وكأنه ما علم أن هذا المجموع العامل يكون أكثر نفعاً

كلما زادت أمامه أسباب المعيشة وتوافرت عنده دواعي الطمع في أن يحيا حياة إنسانية.

لكن سيد المالك لا يهمه شيء من ذلك. وهو الآخر يعيش كما عاش آباؤه، يحافظ على القديم، ولا يفكر في أن يغير من عادات سلفه شيئاً. وإذا حدّثك عن الماضي حدّثك عنه باحترام وتبجيل آسفاً أن انتقل أجر النفر الشغال أيام الشتاء من قرش إلى قرشين، وتمنى عودة ذلك الزمن زمن البساطة والرخص، لا لأنه يشكو مما يثقل عاتقه في الحاضر من الواجبات – فإنه يرى الحاضر أحسن كثيراً من هذه الجهة- ولكن لتسقط الأجور إلى مستواها الأول، فيكون هو بذلك أوفر ربحاً، ويبقى العامل والفلاح لذلك في ظلمته وفي رقة وشقائه".

تعليق:

تصور رواية زينب واقع الريف المصري وتقاليده المحافظة القاسية، وطبيعته السمحة، وتحكي لنا قصة شاب مثقف (حامد) من أبناء الطبقة الأرستقراطية في الريف، وهي طبقة كبار ملاك الأرض آنذاك، وقع في حب فتاة ريفية جميلة (زينب) بعد أن أحب ابنة عمه (عزيزة)، التي لم يستطع –لتقاليد الريف القاسية- أن يعبر لها عن حبه،حتى تزوجت من رجل آخر. أما (زينب) فكانت تعمل في أرض والد (حامد)، ومن ثم يتاح لهما اللقاء، وتبادل الحب، لكن (زينب) التي لم تفهم الشاب المثقف، فضلت عليه (إبراهيم) رئيس العمال الذي تعمل تحت إشرافه في تنقية الحقل من دودة القطن، لكن ظروف وتقاليد المجتمع حالت –أيضاً- دون ظهور هذا الحب إلى النور، وتزوجت (زينب) حسب رغبة أهلها، من رجل آخر (حسن) لا تحبه، لكنها أخلصت له كزوجة.

وأمام (الحرمان)، يغادر (حامد) القرية نهائياً، ويبتعد (إبراهيم) –كما

ابتعد (حامد)- حيث تم تجنيده في الجيش، وسفره إلى السودان، تاركاً منديله لزينب تذكار حب، وتنتهي الرواية بمرض (زينب) بالسل، ثم موتها.

أحداث الرواية -كما يتضح من موجزها السابق- تصور الريف المصري في مطلع القرن العشرين، وقسوة تقاليد الحياة فيه، تلك التقاليد التي لا تعترف بمشروعية الحب، وتفرق بين (حامد) وابنة عمه (عزيزة)، ثم بين (حامد) و (زينب)، ثم بين (زينب) و(إبراهيم)، وقد صور المؤلف مسرح الريف المصري تصويراً شاعرياً مثالياً، وإن كان فيه -كما يقول الدكتور أحمد هيكل[1]- كثير من التناقض، وإن كان البعض يرى أن وصف الريف على هذه الشاكله - قد جاء عن قصد، بل إنه يمثل عنصراً قائماً بذاته في الرواية، قصد به المؤلف أن يكون تعويضاً عما أصاب أهل الريف من الحرمان وقسوة الظروف.

ويبدو تأثير الأدب الرومانسي الغربي واضحاً في (زينب)، وبخاصة الأدب الفرنسي، حيث اطلع المؤلف عليه خلال إقامته في فرنسا، أما استيحاء خيال هيكل وعاطفته المشبوبة، فلعله يرجع إلى بعده عن مصر وحنينه إلى البلاد والريف، الذي يمثل أكثر الأماكن أصالة فيه.

وثمة مآخذ ارتآها النقاد والباحثون[2] في رواية (زينب)،وإن كنت أعتقد أن وضع مثل هذا العمل الرائد، في ميزان النقد بعد ما يقرب من قرن من الزمان، فيه إجحاف بيّن، وأبرز هذه المآخذ ما يلي:

- التأثيرات الأجنبية، والإفراط في وصف الريف وتصوير محاسنه، لم يخدما

١- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، مرجع سابق، ص٢٠٠.

٢- انظر : أحمد هيكل، المرجع السابق، ص٢٠١ ؛ محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٥٣-٤٥٤.

الرواية وبيئة أبطالها.

- الترهل الإنشائي الذي ظهر في بعض المشاهد حتى اقترب بها من النثر الفني.

- أدى الحديث المباشر عن أفكار الكاتب إلى بروز بعض المقاطع المقالية في الرواية، مما أثر على البنية الروائية بشكل عام.

- الاعتماد على عنصر الصدفة في بناء الحدث، مما أضعف الرواية.

- مبالغة الكاتب في وصف الشخصية المتحررة، كما فعل حين صور (زينب) كإحدى سيدات المجتمع الباريسي.

- عكست الرواية النظرة الاجتماعية الاستعلائية، ومن ثم تناقض ذلك مع الطابع المثالي الذي حاول أن يسبغه الكاتب عليها.

- استخدام المؤلف للعامية في الحوار كثيراً، وفي السرد قليلاً، وإذا كان من الممكن تبرير العامية في الحوار، لتحقيق دافع فني يتمثل في الرغبة في تحقيق الواقعية، على نحو ما يرى البعض[1]، فإننا لا نجد مبرراً لاستخدام العامية في السرد.

المحطة الثالثة في طريق نشأة الرواية وتطورها في الأدب العربي الحديث، يمكن أن نعتبرها مرحلة التأصيل لهذا الجنس الأدبي، وأبرز الكتابات التي أرست دعائم الرواية في تلك الفترة، أعمال توفيق الحكيم، وبخاصة روايته "عودة الروح" التي صدرت عام ١٩٣٣، وأعمال نجيب محفوظ الأولى، وروايات

١- انظر : الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، مرجع سابق، ص٧٩ وما بعدها.

طه حسين "الأيام" ١٩٣٤، "دعاء الكروان" ١٩٣٤، و "أديب" ١٩٣٥، وكذلك روايتا محمود تيمور " الأطلال" ١٩٣٤، و "نداء المجهول" ١٩٣٩، بالإضافة إلى بعض الروايات الأخرى لطاهر لاشين والعقاد والمازني.

وقد شهدت هذه المرحلة العديد من أشكال الرواية، فكانت روايات الترجمة الذاتية مثل "الأيام" لطه حسين "عودة الروح"، "عصفور من الشرق"، "يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم.

كما ظهرت الرواية التحليلية على نحو ما نجد في رواية محمود طاهر لاشين "حواء بلا آدم"، التي عكست بناءً روائياً متماسكاً، حاول الكاتب من خلاله رسم نماذج حية متفاعلة مع واقعها، كما استطاع لاشين في هذه الرواية توظيف العديد من الوسائل الفنية في عالم الرواية كالأحلام والخطب والرسائل(١).

ومن أبرز رواء هذه المرحلة في سوريا: شكيب الجابري، وقد كتب رواية "نهم" عام ١٩٣٧، وهي المنطلق الحقيقي للرومانسية في الرواية العربية في سوريا(٢).

كما كتب علي الشبيبي في العراق رواية "رنة الكأس" عام ١٩٣٦م، متأثراً بجبران خليل جبران وجوته، وكتب أبو أنيس زكي حسن "في الحب والحياة والعذاب" عام ١٩٣٨م، ولجأ كتاب آخرون إلى التاريخ يستلهمونه، ويتخذون منه وسيلة لبث القيم والتعليم، أو الهروب من الواقع(٣).

١- للمزيد حول هذه الرواية، انظر : محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٥٥ وما بعدها.

٢- سيد حامد نساج، مرجع سابق، ص١١١.

٣- المرجع السابق، ص١٦٣.

محطة التجديد: أو المحطة "المحفوظية" إن جاز لنا استخدام هذا التعبير، حيث تمثل أعمال الروائي نجيب محفوظ علامة فارقة في تاريخ تطور الرواية العربية في العصر الحديث، بل إن كتابات محفوظ قد استوعبت مراحل عديدة من مراحل تطور الرواية العربية، إذ شملت الرواية التاريخية، مثل: "كفاح طيبة"، "رادوبيس"، و "الأقدار"، واستطاع نجيب محفوظ فيها أن يقوم بعملية "إسقاط" على الواقع الاجتماعي، وانتقاد الوضع القائم، وشملت كتاباته أيضاً الرواية الاجتماعية التي تظهر فيها شخصيات ذات وجود واقعي يرتبط بالحاضر، وقد عكست هذه الروايات طابعاً تسجيلياً وتحليلياً، كما لم تخلُ من تجارب خاصة للكاتب، ومن أبرز كتابات محفوظ في هذا الإطار: "خان الخليلي"، "الثلاثية"، "ثرثرة على النيل"، "ميرامار"، "اللص والكلاب"، وغيرها، كما شملت أيضاً الرواية الفلسفية على نحو ما نجد في "أولاد حارتنا" وغيرها.

ونجد في بيروت الكاتب حليم بركات، حيث يتناول في روايته "ستة أيام" الصادرة في ١٩٦١م، التناقضات القائمة في المجتمع العربي، وانعدام التفكير العلمي والتخطيط السليم، واختفاء العدالة الاجتماعية، وللكاتب نفسه رواية "عودة الطائر إلى البحر" الصادرة عام ١٩٦٩م، والتي تتناول واقع ما بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧م[١].

وأبرز ملامح هذه المرحلة يتجسد في أنها ذات قضايا وأطروحات فكرية، خضعت للبناء الفني لهذا الطرح، كما تعد روايات أبطال، وقد عكست اهتمام الكاتب بالتفاصيل والمواقف، والتحليل النفسي، واختيار الشخصيات بعناية فائقة، بالإضافة إلى بعض الإيحاءات الرمزية للشخصيات والأحداث.

١- سيد حامد النساج، مرجع سابق، ص١٠٢ - ١٠٣.

المحطة الأخيرة، وأعني بها المعاصرة، وهي ليست الأخيرة في دنيا الرواية التي ستستمر بعد انتهاء محطة حياتنا، وقد شهدت تيارات عديدة، وعكست تأثراً واضحاً بالتيارات الأدبية الغربية، وإن برزت اتجاهات متباينة في هذه المحطة[1]، أولهما: اتجاه يسعى إلى استغلال الأنماط التراثية والشعبية في الحكي والسرد من أجل الإفضاء برؤية حادة للواقع المليء بالسلبيات، من خلال استفادته لتقنيات روائية معقدة، ويتجسد هذا الاتجاه بوضوح في بعض أعمال الروائي جمال الغيطاني.

أما الاتجاه الثاني: فيعكس تياراً تجريبياً حداثياً، تجسد في كتابات إبراهيم أصلان وعبده جبير وإدوارد الخراط، وهي كتابات لا تلتزم في معظمها بشكل محدد، إذ يتمتع الكاتب بحرية تامة في ابتداع الشكل الذي يراه في الكتابة، فلا حدث، ولا بداية ولا نهاية، ولا شخصيات رئيسة، كما تهتم الرواية في هذا الاتجاه بالوصف والحوار الداخلي والخارجي، وتتسم لغتها بالشاعرية، وتتعدد فيها المستويات، بين عامية وسوقية وبلاغية راقية، كما نجد توظيفاً للتراث في العديد من الروايات.

والاتجاه الثالث: يعكس استعمالاً لتقنيات جديدة، كأسلوب الرصد البطيء المحايد، وأسلوب التهيؤات والخيالات، والتقابل بين المقاطع الواقعية والنصوص المستقاة من كتاب آخر، والأسلوب التسجيلي الموظف توظيفاً فنياً، وذلك على نحو ما نجد في كتابات صنع الله إبراهيم، ويوسف القعيد.

١- انظر : محمد صالح الشنطي، المرجع السابق، ص٤٧٠ وما بعدها. كما نجد رؤية للرواية العربية في هذه المرحلة في : نورة آل سعد، أصوات الصمت مقالات في القصة والرواية القطرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص٢٠-٢٨.

أنواع الرواية

إذا استثنينا ما أدخلته الحداثة و"البدع" الغربية من تغيرات على هذا الجنس الأدبي، بحيث أصبح "مسخاً" لا لون له ولا طعم ولا رائحة في اعتقادي، فإن ثمة أنواعاً للرواية التقليدية[1]، أهمها:

الرواية الرومانسية:

وهي رواية تميل بمضمونها وأحداثها وشخصياتها إلى الحدة العاطفية والحزن، وتبرز فيها الذاتية، وترى فيها تطلعاً إلى عالم مثالي، وعشقاً للطبيعة، فهي تجسد سمات الرومانسية كمذهب أدبي له سماته وخصائصه المميزة له.

وهذا النوع قد لازم الرواية منذ نشأتها، وحتى الآن، وبدءاً من "زينب" لمحمد حسين هيكل، ومروراً بروايات محمد عبد الحليم عبد الله، مثل: "شجرة اللبلاب" و" الجنة العذراء"، وما نراه في كثير من الكتابات المعاصره للعديد من الأدباء، المشهورين والمغمورين.

الرواية الواقعية:

وهي رواية تستمد أحداثها وشخصياتها من الواقع، أو مما يمكن أن يقع، وهي تصور الواقع بكل أبعاده من حزن وفرح، وسعادة وشقاء، ومن أبرز نماذجها: "ثلاثية" نجيب محفوظ، و "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي، وغيرها.

١- انظر : حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص١٦٠-١٦١.

الرواية التاريخية:

وهي رواية تستمد موضوعاتها من التاريخ من خلال إعادة صياغة روائية، تعتمد على التشويق، وتركز على الصراع البشرى، وقد تحمل إسقاطات معاصرة وتهدف إلى إثارة الوعي القومي في الغالب، ومن نماذجها: "وا إسلاماه" لعلي أحمد باكثير، و "غادة رشيدة" لعلي الجارم، و "الملك الضليل" لمحمد فريد أبو حديد، وغيرها.

رواية الخيال العلمي:

وهو نوع جديد من الرواية، يعتمد على مادة علمية من ابتداع المؤلف، وبطريقة مثيرة، يتحدث من خلالها عن توقعاته للمستقبل، وليس بالضرورة أن تتحقق هذه التوقعات.

وثمة أنواع "شاذة" من الرواية، ظهرت حديثاً نتيجة تفاعل بعض كتاب الرواية مع مؤثرات غربية، إلا أننا في هذه الصفحات نعالج "ثوابت" الرواية، ونحن على يقين من هذه الانحرافات الروائية إلى زوال.

الفصل السادس

من فنون النثر العربي الحديث

(٥)

فن المسرحية

تعريفها :

من الطبيعي أن نسعى إلى تقديم تعريف لهذا الجنس الأدبي، في مقابل الأجناس الأخرى التي عرضنا لها في النثر الأدبي، كالمقال والقصة والرواية، فهي فن من الفنون دون أدنى شك، ولكن لابد من تحديد إطار له، وسمات تميزه عن الأجناس النثرية الأخرى.

قد يبدو ذلك سهلاً، لكنه في الحقيقة مسألة صعبة، وبرزت صعوبتها في تغاضي الكثيرين ممن كتبوا عن المسرح في النثر العربي الحديث عن وضع تعريف للمسرحية، على غرار ما وجدنا عندهم من تعريفات بفنون النثر الأخرى.

فالمسرحية عند شيشرون، وكما نقلها عنه إليوس دونالتوس: "نسخة من الحياة: مرآة للعادة: صورة منعكسة للحقيقة"، وقد تبنى نقاد كثيرون هذا التعريف منذ عصر النهضة، وحتى الآن، إذ إنه تعريف يوافق أهداف الواقعيين الفنية في القرن التاسع عشر(١).

ومعنى رأي شيشرون أن يكون هدف الكاتب المسرحي إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبق الأصل إما لمشهد مما قد يكون وقع وحدث فعلاً، وإما لموقف تخيله الكاتب على نحو يجعله مشابهاً لما يقع في الحياة.

ولم يخرج "هوجو" كثيراً عما سبق، فهو يقر بأن المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة، لكنه يبين لنا نوعية هذه المرآة، فهي إن كانت مرآة عادية، لها سطح أملس مستوٍ، لم تعكس لنا إلا صورة فقيرة للأشياء، صورة صادقة حقاً، لكنها تفقد الحيوية، فاللون والضوء مفقودان في الصورة المنعكسة البسيطة، الأمر

١- الاردوس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، ص٢٦-٢٧.

الذي يحتم أن تكون المسرحية مرآة بؤرية، أي تجمّع الأشعة الملونة وتكثفها، بدلاً من أن تجعلها ضعيفة واهية.. "مرآة تجعل من الشعاعة ضوءاً، ومن الضوء مناراً، وهنا فقط، تستحق المسرحية أن تكون فناً"[1].

أما "وليم آرث" فيرى أن "المسرحية تمثيل لإرادة إنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنا، إنها واحد منا، مقذوف به حياً فوق المسارح ليصارع الأقدار، ضد القانون الاجتماعي... ضد واحد من بني جنسه... ضد نفسه إذا لزم الأمر... ضد أطماع أولئك المحيطين به، وضد رغباتهم، وأهوائهم، وحماقاتهم، وضد أحقادهم"[2].

ونظراً لأهمية الجمهور بالنسبة للمسرحية، يرى "مارسية" أن "المسرحية هي فن التعبير بواسطة حكاية تروى على جمهور مجتمع بعضه إلى بعض في مكان وا[illegible]"[3].

وثمة تعريف عربي مبسط لهذا الفن النثري، يرى في "المسرحية قصة تمثل، وتصاحبها مناظر ومؤثرات مختلفة، ولذلك يراعى فيها جانبان: جانب التأليف للنص المسرحي، وجانب التمثيل الذي يجسم المسرحية أمام المشاهدين تجسيماً حياً، وقد نقرأ المسرحية مطبوعة في كتاب دون أن نشاهدها ممثلة على المسرح، فتتحول إلى ما يشبه القصة، ولكنها مع ذلك تظل محتفظة بمقوماتها الخاصة[4]، كما عرفها الدكتور شفيق البقاعي بأنها "قصة تمثل على خشبة المسرح، ويقوم بأداء الدور ممثلون يعتمدون على أداء أدوارهم، على

١- المرجع السابق، ص٣٠-٣١.

٢- السابق، ص٣٤.

٣- السابق، ص٣٦.

٤- حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص١٦٧-١٦٨.

الحوار والحركة في إطار زمن محدد قد يطول حتى الثلاث ساعات"[١].

وللمسرح -عند البعض- دور تهذيب وتثقيف في المجتمع، وإن لم يَرُق ذلك لجان جاك روسو الذي رأى أن الناس لا يذهبون إلى المسرح رغبة في التماس الثقافة، أو استعداداً لتلقي دروس أو مواعظ في الأخلاق والتهذيب، وإنما يذهبون إلى المسرح بحثاً عن التسلية، وتزجية للفراغ، ويدلل على ذلك باستعداد الناس للضحك من كل شيء، حتى من الفضائل نفسها، ويبدو ذلك واضحاً في مسرحية "كاره البشر" الشهيرة لموليير[٢].

والحقيقة -على نحو ما يرى الدكتور محمد مندور- أن التسلية نفسها قد تكون تهذيباً، بشرط نجاحها في الاستحواذ على تفكير الجمهور وإحساسه "فتصرفه ولو لفترة قصيرة من الزمن من مشاغله وهمومه الملحة، وبذلك تنفس عنه، وتخفف من ضائقته، وقد تفك عن عقله الغشاوة التي تعوق رؤيته للحلول الممكنة لمشاكله، فيخرج الرجل منا من المسرح بعد فترة الترويح التي قضاها وقد أصبح قادراً على أن يعاود النظر إلى همومه، وأن يلتمس لها حلولاً، وأن ينفض عنه اليأس"[٣].

ومما لا شك فيه أننا، وإن كنا لا نستفيد مما يقدم على خشبة المسرح بشكل مباشر، فإننا نستفيد منه، ونتأثر به، على نحو غير مباشر، وهو طريق الفهم للحياة ودوافعها الخفية والظاهرة، وحقيقة الخير والشر، هذا الفهم الذي يعد من ضرورات تسديد السلوك الفردي والاجتماعي.

فمن الممكن إذن أن يصبح المسرح وسيلة للتهذيب، عن طريق توسيع فهم

١- شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١٥٧.

٢- محمد مندور، في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص١٠.

٣- السابق، ص١١.

الناس لأنفسهم ولحياتهم وما فيها من خير وشر، من جمال وقبح.

وإذا كانت وظيفة المسرح السابقة هي وظيفة شعورية تتحقق في مجال الوعي، فثمة وظائف أخرى للمسرح، تعمل في مجال "اللاوعي" أو "اللاشعور"، على نحو ما رأى أرسطو في فن المآسي المسرحية وما سماه "تطهير النفوس" عن طريق إثارة المسرحية لعاطفتي الخوف والشفقة، مما يؤدي بالمرء إلى التخلص -عن طريق لا شعوري- من نزعات العنف المكبوتة، بل وتوسع من جاء بعد أرسطو، فرأوا إمكانية تطهير المسرح للنفس البشرية من كل مكبوتاتها ورغباتها الدفينة.

وللمؤلف المسرحي مصادر يستقى منها موضوعات مسرحياته[1]، أولها وأسهلها: التاريخ، مع الاختلاف الكبير بين معالجة الكاتب المسرحي للمواقف التاريخية، وبين المؤرخ، فهو لا يعرفنا بالماضي بهدف بعثه، أو استخلاص العبرة منه، وإنما يختار من أحداث التاريخ ما يراه مناسباً لعلاج إحدى المشكلات الإنسانية الصالحة لكل عصر وزمان، بما فيه زمن المؤلف الذي يعيش فيه، ويمكننا إدراك ذلك بوضوح في المسرحيات العديدة لعلي أحمد بأكثير.

كما تمدنا المؤلفات الأدبية القديمة في أدبنا العربي، على نحو ما نجد في الأغاني ونفح الطيب، وغيرها من كتب الرحلات والمذكرات واليوميات، بمادة ثرية للمسرحيات.

وتمثل الأساطير، كما يمثل واقع الحياة المعاصرة، بل والخيال، مصادر إلهام للكاتب المسرحي، يمكن أن يعتمد عليها المؤلف في إعداد مسرحياته.

ويخضع تحديد مصدر الاستقاء لتحديد الهدف من وراء تأليف المسرحية، بل وكل عمل أدبي.

١- محمد مندور، في المسرح المصري، مرجع سابق، ص٦ وما بعدها.

نشأة المسرحية العربية ومراحل تطورها

على نحو ما قيل في الفنون النثرية السابقة، اختلف الباحثون حول أصالة فن المسرحية في الأدب العربي، ففريق يرى قدوم هذا الفن من جهة الغرب، وهو ما عبر عنه زكي طليمات، أحد مؤسسي المسرح العربي الحديث حين قال[١]: "إن هذا الفن دخل إلينا فيما دخل من ألوان الثقافة الغربية حينما أخذت بصائرنا تتفتح على أوربا وتنتحل من فنونها وأدبها بحكم ذلك الاتصال الاجتماعي والثقافي الذي ازداد توثقاً منذ أوائل القرن الماضي (التاسع عشر)".

ويؤكد هذا المذهب مارون عبود في مؤلفه "جدد وقدماء"، وفيه يقول[٢]: "المسرح عندنا صغير السن حديث الميلاد. نشأت مسرحياتنا الأولى لا هي عامية ولا هي فصيحة ثم صارت حتى التقعر في أواخر القرن التاسع عشر، شعرية مع عبد الله البستاني، وشعرية ونثرية مع أديب اسحق، وأخيراً مع نجيب الحداد، كانت مواضيعها مختلفة ولكنها كلها تمثل الطبقات العليا أو ما أشبهها من حوادث قديمة، إلى أن جاء أحمد شوقي ونظمها شعراً رائعاً في مواضيع تاريخية أدبية، ونهض فرح أنطون بالمسرحية فجعلها شعبية، استقى مواضيعها من الحياة العامة... فمسرحياتنا طليانية فرنسية مع أبي المسرح اللبناني مارون النقاش، وفرنسية إنكليزية مع الذين جاءوا بعده".

كما مال الدكتور أحمد هيكل[٣] إلى حداثة هذا الفن، فأقر بأن التاريخ الفني

١- مجلة الكاتب (مصر)، ١-٢-١٠٢، نقلاً عن: أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص٤٥٦.

٢- مارون عبود، جدد وقدماء، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٦٣، ص٢٩٩-٣٠٠، عن: شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص٢٥٤.

٣- أحمد هيكل، مرجع سابق، ص٨٢.

الحديث في مصر، لم يعرف المسرح العربي قبل سنة ١٨٧٠، حيث أنشىء في هذا التاريخ أول مسرح عربي في مصر، محاكياً المسرح الأوربي، ثم بعد ذلك استفاد من نشاط الوافدين الشوام الذين عرفوا المسرح قبل ذلك بفترة.

وقد ذهب العقاد في كتابه "أثر العرب في الحضارة الأوربية" إلى عدم وجود فن مسرحي عربي قديم، ورد ذلك إلى أن البيئة العربية آنذاك لم تتعدد فيها أدوار الحياة الاجتماعية وفقاً لاختلاف الأعمال والطبقات، إذ يقوم التمثيل من الناحية الاجتماعية على التجاوب بين الأفراد والأسر، كلما تعددت العلاقات وتنوعت المطامع والنزعات، وهو ما افتقدته الحياة العربية البدوية[١].

أما توفيق الحكيم، فقد أقر -كذلك- بعدم معرفة العرب القدماء لهذا الفن، من خلال ما جاء في مقدمة مسرحيته "أوديب" إذ يرى أن العرب كانوا بدواً رحلاً، والمسرح يتطلب نوعاً من الاستقرار، فلما عرفوا هذا الاستقرار ظلوا متمسكين بنعرة قومية أو تاريخية تمجد ماضيهم الأدبي والفكري، وظل الشعر الجاهلي هو المثل الأدبي الأعلى الذي لا يستطيع أحد المساس به[٢].

ويؤثر الاتجاه الفلسفي المعهود على زكي نجيب محمود، فيرجع الظاهرة ذاتها -أي عدم معرفة العرب لفن المسرح- إلى أن العرب لم يلقوا بالاً إلى تميز الشخصيات الفردية، بل إن الشرق كله قد طمس الفرد تماماً أو لم يترك له مجالاً بتنفس فيه، فهو جزء من القبيلة، لا قيمة له إلى جانبها، أما عند اليونان، فالفرد هو محور التفكير[٣].

١- عباس محمود العقاد، أثر العرب في الحضارة الأوربية، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٦٨، ص٧٤-٧٥، نقلاً عن: محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٧٧.

٢- توفيق الحكيم، أوديب، مكتبة الآداب، مقدمة المسرحية.

٣- زكي نجيب محمود، قشور ولباب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٧، ص١٢٣-١٣٤، نقلاً عن: محمد صالح الشنطي، المرجع السابق، ص٤٧٧.

وقد ردد آخرون، مثل أحمد أمين والدكتور عز الدين إسماعيل وغيرهما، ما ذهب إليه المستشرقون الغربيون من أمثال "جوستاف جرينباوم" الذي يرى أن الإسلام السني لم يعمد إلى خلق فن مسرحي، مع معرفة المسلمين بالثقافتين اليونانية والهندية، لأن مفهوم الإنسان في الإسلام يمنع وقوع أي صراع درامي، كما أرجع "جاك بيرك" الظاهرة إلى أن التقاليد العربية تعاني من مشكلتين فيما يتعلق بالمسرح: الأولى، وهي عدم تناسب اللغة العربية القديمة مع المتطلبات الداخلية للغة الدرامية (التمثيلية)، والثانية، هي صعوبة اختيار واحدة من اللغات الثلاث وهي الإشارة والتعبير والدلالة، ولغة الشعر تختلف دائماً عن لغة الحياة اليومية، أما المستشرق "هنريش بيكر" فيرى أن الإسلام لم يؤدِ إلى النزعة الإنسانية التي هي ضرورة للمسرح، كما أدى التراث اليوناني، ولعل هذا الرأي الأخير لا يصمد أمام انتشار المسرح في الدول الإسلامية التي لم يتغير دينها حتى الآن(١).

وعلى نحو ما سبق، نجد هذا الفريق قد تسلح بأدلته التي تؤكد عدم معرفة العرب للفن المسرحي قبل العصر الحديث، بعضهم كان موضوعياً، والبعض الآخر، حاول الاصطياد في الماء العكر، وهذا ديدن المستشرقين ومن سار على نهجهم من أدبائنا ومفكرينا.

وعلى جانب آخر، نجد فريقاً يحاول إثبات معرفة العرب القدماء بهذا الفن، وكأن عدم المعرفة به تنقص من قدر العرب، وهم الذين صدّروا كثيراً من الفنون والآداب، شكلاً ومضموناً، إلى الأمم الأخرى، وتلك سنة الحياة؛ التأثير والتأثر.

١- انظر : محمد صالح الشنطي، المرجع السابق، ص٤٧٦.

يرى أصحاب هذا الفريق أن العرب قد عرفوا منذ جاهليتهم ألواناً مسرحية عديدة على نحو ما كان في المواسم الأدبية، حيث يوشك الحوار بين المشاركين في هذه المواسم أن يتحول إلى ضرب من ضروب التمثيل، وقصائد الشعراء في تلك الآونة قريبة من الحوار الدرامي، بالإضافة إلى القصاصين الذين يجلسون المجالس، ويقصون القصص، حيث كان القاص يقوم وحده بتمثيل جميع أدوار الشخصيات في القصة المروية.

وتطور هذا الرأي فذهب أصحابه إلى أن المقامة العربية تضم مجموعة من المقومات المسرحية، فـ "المقامة في أصلها أدب تمثيلي، وأنها من القيام في دار الندوة، إبان العصر الجاهلي، كانت تمثيلاً مباشراً متواصلاً، يقوم به ممثل فرد، ومن هنا امتزجت بالسرد القصصي، وتطورت في العصور الإسلامية إلى مواقف يؤديها الزهاد أمام الخلفاء والسلاطين"(١).

كما تتوفر في المقامة مقومات هي من مقومات المسرحية، نحو: الجمهور المتفرج، ووجود الرواية، وقصة تدور على أزمة تنمو وتتطور ثم تنفرج، وشخصية ثابتة رئيسة مع شخصيات أخرى ثانوية، وحوار فني، الأمر الذي دفع بعض الباحثين(٢) إلى الحديث عن مسرحيات في مقامات الحريري وغيره.

كما ذهب آخرون إلى أن بعض المؤلفات العربية القديمة قد اشتملت أحداثاً درامية على نحو ما نجد في "التوابع والزوابع" لابن شهيد، و "رسالة الغفران" للمعري، و "يوم القيامة" لمحمد بن محرز الوهراني (ت/٥٧٥هـ)،

١- عبد الحميد يونس، خيال الظل، ص٦٠-٦١، نقلاً عن: محمد أحمد ربيع وسالم أحمد الحمداني، دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، مرجع سابق، ص١٥٦.

٢- انظر: جابر قميحة، مقامات الحريري بين التقليدية والدرامية، مرجع سابق، ص٨١؛ محمد أحمد ربيع، مرجع سابق، ص١٥٦.

وهي تحتوي على ثلاثة عشر مشهداً، بالإضافة إلى أعمال أخرى مثل "سعد اليتيم" وغيرها[١].

وحاول أنصار هذا الاتجاه الربط بين ظواهر فنية في تاريخ العرب وفن المسرحية، مثل ظاهرة "الحكواني"، وهي قاص يستخدم الإشارات والحركات عند القصص، وظاهرة "خيال الظل"، وهي دمي مصنوعة من الورق أو الجلد المضغوط، تحرك خلف ستار من القماش، خلفه مصباح يعكس ظلال الدمي في الستار، ويحرك هذه الدمي صاحب الخيال، يلقى في الوقت نفسه حوار القصة وأغانيها، وظاهرة "صندوق الدنيا" و "الأراجوز" وغيرها.

"ولفض الاشتباك" أيضاً بين الفريقين، نرى أن الأمم والشعوب منذ نشأتها، عرفت فنون القص بأساليب شتى، وبطرق عديدة متباينة[٢]، أما المسرحية على النحو الذي نظر له أرسطو، وتطورت حتى وصلتنا في ثوبها المعاصر، فهي أقرب إلى النتاج الغربي، مما عرفه العرب من فنون وأشكال أشار إليها الدارسون والباحثون آنفاً.

١- محمد صالح الشنطي، مرجع سابق، ص٤٨٠.

٢- انظر : محمد مندور، في المسرح العالمي، مرجع سابق، ص٥.

مراحل تطور فن المسرح
في الأدب العربي الحديث

أولاً: مرحلة النشأة

لا خلاف حول ريادة مارون النقاش لهذا الفن، وأنه أول من ترجم وألف المسرحية في العالم العربي، ومع أن بداية دخول هذا الفن إلى العالم العربي كانت في مصر، إبان الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت، حيث أقيمت المسارح الخشبية المؤقتة للترفيه عن الجنود الفرنسيين والترويح عنهم، لكن المصريين، وإن أثارهم الفضول لرؤية ما يجري على تلك المسارح، إلا أنهم لم يتأثروا به، ولم يهتموا به أيضاً، حتى ظهر مارون النقاش في لبنان، وقد شاهد خلال تجواله في إيطاليا هذا الفن وأعجب به، وفي هذا يقول جرجي زيدان: "إن مارون النقاش هو نفسه مؤسس فن التمثيل باللغة العربية. فقد سافر إلى إيطاليا، وحضر تمثيل الروايات فأدهشه ما في ذلك من اللذة والفائدة بتمثيل العبرة حتى يراها الناس رأي العين، وخطر له أن ينقل هذا الفن إلى العربية لفائدة أبناء وطنه"(١).

وفي كتاب بعنوان: "أرزة لبنان"، والذي ضم ثلاث مسرحيات للنقاش، نجد خطبته التي ألقها بين يدي أصدقائه لمشاهدة أول مسرحياته، وفيها نعلم أن النقاش قد شاهد في إيطاليا نوعين من المسرحيات، يسمى الأول منهما بالمسرحيات الغنائية، ويسمى الثاني "البروزا"، ويقصد بها المسرحيات

١- جرجي زيدان، بناة النهضة العربية، كتاب الهلال (٧٢)، القاهرة، ١٩٥٧، نقلاً عن: شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص٢٥٥.

النثرية التمثيلية، ويتضح لنا أنه فضل النوع الأول، لقربه إلى نفوس العرب، وهو ما انعكس على مسرحياته الثلاث: البخيل، هارون الرشيد، و الحسود السليط، التي ألفها شعراً، ولحن بعضها[1].

ويمثل النقاش بكتاباته المسرحية مرحلتين داخل هذه المرحلة، الأولى هي مرحلة الاقتباس والتحوير، والثانية هي مرحلة التأليف، فقد بدأ بترجمة "البخيل" لموليير، بتصرف في لغتها لتوائم اللغة العربية، ومثلها بعد ذلك مع أصدقائه عام ١٨٤٨م، وبعد نجاحها، نراه يقتبس من ألف ليلة وليلة بعض الموضوعات لكتاباته، لكنه يترك لبنان إلى مصر، حيث الحرية آنذاك، ويقدم لنا مسرحيات من إبداعه، مثل: "أبو الحسن المغفل" و "السليط والحسود" (١٨٤٩م).

ولكن يبدو أن مارون النقاش لم يكن حريصاً على اللغة، إذ كتب مسرحياته في خليط من الفصحى التركية واللهجتين العاميتين: المصرية والشامية، مما أصاب هذه المسرحيات بالركاكة والتفكك[2].

وقد شهدت هذه المرحلة شخصية سورية أرست دعائم المسرح العربي، إنه أبو خليل القباني الذي أسس فرقة مسرحية في سوريا، ثم جاء بها إلى مصر، وقد ألّف القباني العديد من المسرحيات مثل: "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب"، "الأمير محمود نجل شاه العجم"، "عنترة"، "عفيفة"، "ناكر الجميل"، وغيرها، وقد عمل القباني على تقريب التأليف المسرحي من أدب اللغة الفصحى ومن الجماهير، حيث استمد موضوعاته من القصص الشعبي، كما جمع بين الشعر والنثر، وكانت لغته سليمة وواضحة.

١- محمد مندور، في المسرح المصري المعاصر، مرجع سابق، ص٢٩.

٢- محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٨١.

أما يعقوب صنوع الملقب بأبي نظارة، وهو يهودي مصري، فهو ممن أسهموا في نقل فن المسرحية من أوربا إلى مصر، وقد أطلق عليه الخديو إسماعيل لقب "موليير مصر"، إذ ألّف وعرّب وترجم العديد من المسرحيات، وكان صنوع قد درس في إيطاليا، وأنشأ أول مسرح عربي في مصر، كما قام بتأسيس فرقة دربها على التمثيل، وافتتح مسرحه سنة ١٨٧٠م وسماه "التياترو الوطني"، حيث قدم على هذا المسرح حوالي اثنتين وثلاثين مسرحية من تأليفه، بالإضافة إلى بعض المترجمات، وكانت مؤلفاته المسرحية تتناول قضايا اجتماعية وأخلاقية وسياسية، وكان منها الملهاة والهزلية والمسرحية العصرية والمسرحية الغنائية، وكانت شخصياته من المصريين والأجانب، وقد اتسمت مسرحياته بالسذاجة على المستوى الفني، وبالعامية على المستوى اللغوي، واستمر هذا المسرح في عمله حتى سنة ١٨٧٣م، حين أغلقه الخديو إسماعيل بسبب التعريض به وبالقصر في بعض ما كان يقدم من مسرحيات[١].

وواصل سليم النقاش جهود عمه مارون النقاش في مجال المسرح، حيث جاء إلى مصر، واستكمل مسيرة "أبو نظارة"، فقدم على مسرح "زيزنيا" بالإسكندرية، تلك المسرحيات التي قدمها عمه في بيروت، بالإضافة إلى العديد من المسرحيات المترجمة والمقتبسة عن مسرحيات أجنبية.

وقد أدى إنشاء "دار الأوبرا" في مصر، في عهد إسماعيل إلى نهضة فن المسرح في مصر، وقد مثلت فيها "أوبرا عايدة" عام ١٨٧٦.

وشهدت هذه المرحلة ظهور ثلاثة من الرواد أثروا فن المسرح بكتاباتهم وترجماتهم، أولهم محمد عثمان جلال، الذي استطاع تمصير المسرح على

١- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، مرجع سابق، ص٨٢.

المستوى الشعبي، مستخدماً اللهجة العامية، والثاني هو أمين صدقي، الذي واصل حركة الترجمة والتمصير وإن كانت النماذج التي نقلها إلى العربية غير موفقة، أما الثالث فهو بديع خيري، الذي قدم لمسرح الريحاني العديد من المسرحيات(١).

وأبرز ما يميز هذه المرحلة، تلك المسرحيات المترجمة والمقتبسة والمعربة والممصرة، أما المسرحيات المؤلفة، فلم تصل بعد إلى مستوى الأدب المسرحي، وكان الجانب اللغوي من أهم عيوبها، فلغتها في الغالب متعثرة بين البديع والركاكة، وبعضها بالعامية المهلهلة التي يتخللها الزجل المقحم(٢).

ومهما يكن أمر هذه المسرحيات، فإنها كانت -وبلا شك- خطوة أولى، أسهمت في الوصول بالأدب المسرحي إلى مراحل أخرى أكثر نضجاً، حتى صار إلى ما هو عليه الآن.

ثانياً: مرحلة النضج

عاد جورج أبيض سنة ١٩١٠م من فرنسا بعد دراسته للفن المسرحي، واستطاع أن ينهض بالمسرح العربي فنياً، حيث استقل بالمسرح عن الغناء، مستفيداً من المسرح الغربي، وقد ألفت له مسرحيات لإخراجها وتقديمها على المسرح المصري، من هذه المسرحيات: "مصر الجديدة" لفرح أنطون، وهي مسرحية اجتماعية، كما عرّب الشاعر خليل مطران بعض مسرحيات شكسبير مثل: "تاجر البندقية"، "عطيل"، "ماكثب"، "هاملت"، وغيرها.

١- محمد صالح الشنطي، المرجع السابق، ص٤٨٣. وانظر حول جهود محمد عثمان جلال: محمد مندور، في المسرح المصري المعاصر، مرجع سابق، ص٣٢-٣٣.

٢- أحمد هيكل، المرجع السابق، ص٨٤.

وشهدت هذه المرحلة تأسيس يوسف وهبي لفرقة مسرحية باسم "رمسيس"، حيث قام بتمثيل ما يقرب من مائتي مسرحية، كما ظهرت فرقة نجيب الريحاني التي اهتمت بالفن الاجتماعي النقدي من خلال مسرحيات ممصرة ومؤلفة.

وفي مجال التأليف المسرحي في تلك المرحلة، ظهرت "المدرسة المصرية الجديدة" التي اهتمت بالتأليف المسرحي، وتناولت العديد من المشكلات الاجتماعية، وكان من أبرز روادها: محمد تيمور، ومحمود تيمور[١].

ومن أعلام تلك المرحلة أمير الشعراء أحمد شوقي الذي أغنى المسرح بمعالجاته الشعرية بأروع القصائد، فكان أول إنتاجه المسرحي "علي بك الكبير"، ثم شهدت مسرحياته تطوراً واضحاً ونضجاً بارزاً، عكسته "مصرع كليو باترا" و "قمبيز" و "مجنون ليلى" و "عنترة" و "أميرة الأندلس"، وكلها على نحو ما تشير عناوينها مستقاة من التاريخ المصري العربي القديم[٢].

ثالثاً : مرحلة الازدهار

يعد الأديب المصري توفيق الحكيم علماً مميزاً من أعلام مرحلة متميزة في تاريخ نشأة المسرح العربي، وهو وإن بدأ التأليف المسرحي مبكراً عام ١٩١٨م بمسرحية رمزية بعنوان "الضيف الثقيل" إلا أن مسرحيته "أهل الكهف" والتي صدرت عام ١٩٣٣م، تعد بداية مرحلة ازدهار المسرح العربي، حيث أتبع الحكيم مسرحيته هذه بعشرات من المسرحيات المكتملة في موضوعاتها وبنائها وحوارها وشخصياتها، كما ساير الحكيم من خلال هذه المسرحيات حركات التطور الحديثة في المسرح، ومع أنه قد درس المسرح في فرنسا في

١- حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص١٦٩-١٧٠.

٢- انظر : شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص٢٥٦.

وقت سابق، إلا أنه ظل على اتصال دائم بالمسرح الغربي وتطوراته واتجاهاته، وقد انعكس ذلك على كتاباته التي عكست عدة اتجاهات أبرزها: الاتجاه الاجتماعي، على نحو ما نجد في مسرحيته "المرأة الجديدة" ومسرحيته "جنسنا اللطيف" و"الأيدي الناعمة" وغيرها.

أما الاتجاه الثاني فقد تمثل في المسرح الذهني، وقد تحدث عن هذا الاتجاه في مقدمته لمسرحية "بيجماليون"، حيث يقول: "إنني أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك من المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز، إني حقيقة مازلت محتفظاً بروح المفاجأة المسرحية، ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة".

ويبرز في هذه المرحلة علي أحمد باكثير الذي كتب العديد من المسرحيات، الطويلة والقصيرة، مثل: "أخناتون"، "نفرتيتي"، "سر شهر زاد"، "الفلاح الفصيح"، وغيرها، كما برز كذلك كل من: رشاد رشدي، والفريد فرج، ونعمان عاشور، وغيرهم.

ويلاحظ أن كثيراً من مسرحيات تلك المرحلة، وما قبلها، قد استقيت موضوعاتها من التاريخ، تأثراً بالغرب من جانب، ولغنى التاريخ بالوقائع والأساطير والقصص التي تقدم للكاتب الإطار العام لمسرحه، من جانب ثان، وربما للتخلص من إشكالية اللغة والازدواج اللغوي من جانب ثالث.

وقد شهدت هذه المرحلة -أيضاً- ازدهار المسرح الشعري، وبرز في ذلك المجال عزيز أباظة، وله: "العباسة"، "أوراق الخريف"، "زهرة"، "شجرة الدر"، "قيصر"، "الناصر"، وغيرها، كما كتب عدنان مردم بك أربع عشرة مسرحية، منها: "مصرع غرناطة"، "فلسطين الثائرة"، "دير ياسين"، وغيرها.

ولصلاح عبد الصبور، "مأساة الحلاج"، "مسافر ليل"، "الأميرة تنتظر"، وكتب عبد الرحمن الشرقاوي مسرحيات عديدة منها: "الفتى مهران"، "وطني عكا"، "الحسين ثائراً"، وغيرها.

رابعاً: مرحلة المسرح الواقعي

بدأت بواكير الاتجاه إلى الواقع الاجتماعي في الكتابة المسرحية في منتصف الخمسينيات، واستمر إلى منتصف الثمانينيات، وكان لحرب ١٩٦٧م أثرها في ازدهار هذا الاتجاه، ونقد الواقع العربي المرير. ومن أبرز كتاب هذه المرحلة: نعمان عاشور، الفريد فرج، علي سالم، محمود دياب، وغيرهم، فقد كتب نعمان عاشور "الناس اللي تحت" عام ١٩٥٦م، "وابور الطحين" عام ١٩٦٤، "عطوة أفندي" عام ١٩٦٥م، "بلاد بره" عام ١٩٦٧م، و "برج المدابغ" عام ١٩٧٤م.

وجدير بالذكر، أن كتّاب هذه المرحلة قد التزموا بواقع وطنهم، وإن كانت موضوعاتهم -وبخاصة في الستينيات- كانت موضوعات عابرة، ومعالجتها الفنية متواضعة.

خامساً: مرحلة التجريب والتجديد

ألقت تأثيرات المسرح الغربي بظلالها على كتاب المسرح في هذه المرحلة، إذ عمد كثير من الكتاب إلى البحث عن تقنيات حديثة، يتجاوزون فيها ما هو معتاد ومألوف، ومن ثم اتجهوا إلى التراث يستوحونه في ابتكار أشكال جديدة للمسرح، وربما كان أبرز كتاب هذه المرحلة الأديب السوري عبد الله ونوس، ومن أبرز مسرحياته "رحلة حنظلة"، والتي تعد من الأشكال الذهنية التجريدية العبثية، وفيها استغل الكاتب الحكايات الشعبية، كما استخدم وسائل تراثية

في كتابة مسرحيته، كالحكواتي الشعبي[1].

وإذا نظرنا إلى المسرح العربي في الوقت الراهن، فمن وجهة نظرنا أنه يمر بأزمة حقيقية، إذ أصابه ما أصاب الحياة العربية عموماً من ركود وابتذال، فقد توارى أصحاب المواهب، وبرزت إلى الساحة طائفة من الكتاب المرتزقة، الذين يكتبون وفقاً لأذواق الجمهور التي بلغت أوج انحطاطها.

ونظرة إلى المسرح، وما يعرض عليه في مصر -مثلاً- تكفى لأن نخرج بنتيجة حاسمة حول المسرح العربي الحديث، وهي أن هذا المسرح الذي شهد عمالقة كالحكيم والشرقاوي وصلاح عبد الصبور، يشهد الآن سيطرة الأقزام، أقزام الأدب، من معدومي الذوق والمواهب.

١- انظر : محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٣٥.

عناصر المسرحية

تعددت الآراء حوال العناصر الرئيسة التي يتألف منها نسيج المسرحية، وإن كان ثمة اتفاق حول بعض هذه العناصر، وذلك على النحو التالي[1]:

١- الفكرة الأساسية

يجب أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة، إلا إذا كانت هناك فكرة ثانية غير منفصلة عن الأولى ومتضمنة فيها، وفي ذلك يقول علي أحمد باكثير: إذا كانت الثانية منفصلة عن الأولى في الزمان، فإن المسرحية تضعف، حيث تنتهي الفكرة الأولى وتبدأ بعد ذلك مسرحية جديدة.

فللفكرة موقعها المركزي من المسرحية وعناصرها الأخرى، فهي ترتبط بالشخصيات واللغة ارتباطاً شديداً، والصراع الذي ينشأ في المسرحية يرتبط بها كذلك، فهي -أي الفكرة- تجسد في الغالب ثنائيات متقابلة؛ كالخير والشر، والحب والكراهية، والحياة والموت، والجهل والعلم.

٢- الموضوع (الحدث)

الحدث هو الذي يحقق حبكة المسرحية، وهو الفعل الذي تفعله الشخصيات، وينمو من خلال الحوار المعتمد على حركة، ويعتمد الكاتب المسرحي على خبرته وخياله في اختيار موضوع مسرحيته، ويهدف من خلاله تأدية رسالة بعينها.

١- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص٥٦٨ وما بعدها؛ حسين علي محمد، مرجع سابق، ص١٦٨؛ شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص١٥٧-١٥٨؛ السيد تقي الدين، الأدب ماهية وفائدة، مرجع سابق، ص٥٩-٦١؛ محمد أحمد ربيع وسالم أحمدا لحمداني، دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، مرجع سابق، ص٦٠ وما بعدها؛ محمد حلمي القاعود، النقد الأدبي الحديث، ص٣١٦ وما بعدها؛ رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٤١ وما بعدها.

وقد يتنوع الموضوع ويتعدد وفقاً لغاية المؤلف، ومن الممكن أن يعتمد على الأسطورة والتاريخ، أو على الخيال والواقع، والموضوع الجيد هو ذلك الموضوع الذي يفيض بين يدى المؤلف بالمواقف المتجددة، والأفكار الطريفة، والشخصيات المتنوعة.

٣- الحوار

من العناصر المتفق عليها بين الباحثين والنقاد، كمكون أساسي وجوهري في المسرحية، فهو أداة المسرحية الذي يعرض الحوادث، ويرسم الشخصيات، ويقيم المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، وصفته الضرورية هي التركيز والإيجاز والإشارة، وله وظيفتان رئيستان هما: السير بحبكة المسرحية قدماً وتطويرها وتنمية أحداثها من جانب، والكشف عن طبيعة الشخصيات ورسم أبعادها وسماتها من جانب آخر.

وقد تلحق بالحوار المسرحي آفات أبرزها: النزعة الغنائية ، حين يسترسل الحوار في وصف المشاعر الذاتية للشخصية، والنزعة الخطابية، حين يتوجه الحوار إلى الجمهور بجمل وعبارات خطابية، كالتكرار والاستصراخ والحماسة، والنزعة البلاغية، حين تسيطر على الحوار العبارات والجمل الأنيقة المنتقاة، البعيدة عن الجانب الدرامي، والنزعة الجدلية، حين يسود الحوار مناقشات عقلية وذهنية بعيدة عن المشهد الرئيس، في محاولة لعرض أفكار المؤلف وآرائه.

٤- الشخصيات

لا مسرحية بلا شخصيات، والمسرحية هي العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب بطبيعته تعدد الشخصيات، ولكل منها وجوده المستقل ومبررات وجوده، والأساس الأول لجودة الشخصية في المسرحية يتمثل في ألا تفقد الشخصيات

صلتها بالعالم الحقيقي، أما الأساس الثاني فهو وحدة الشخصية في عمقها.

وينبغي على الكاتب أن يعيش مع الشخصيات في ذهنه حتى ينجح في رسمها وبث الحياة فيها من خلال أبعادها الجسمانية والاجتماعية والنفسية. وأهم ما في رسم الشخصية هو فعلها، أي ما تؤديه، لا ما تحكيه، ومن ثم يجب على المؤلف أن يركز اهتمامه على علاقة الشخصية بالحركة.

٥- الصــراع

لا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها، إذ لابد من تناقض هذه الشخصيات وتصارع نوازعها، فالصراع في المسرحية يعني الصدام بين شخصيتين أو فكرتين، وله أشكال متعددة؛ كأن يكون بين الخير والشر أو بين الحق والباطل أو بين الممكن وغير الممكن، وقد يكون بين الشخص ونفسه، وهو يعكس الصلة بين المسرح والحياة، إذ يتصل اتصالاً مباشراً بمشكلات الحياة.

وقد يكون الصراع خارجياً، وهو ما يدور خارج النفس الإنسانية، على نحو ما نجد في الصراع بين شخصين أو طبقتين أو بين الإنسان والمجتمع، كما قد يكون الصراع داخلياً، وهو الذي يدور بين الإنسان ونفسه، على نحو ما نجد في الصراع بين عقل الإنسان وعاطفته، أو بين عاطفتين متباينتين داخل الشخص الواحد.

ويعد الصراع، مع الحوار، من أهم العناصر الفارقة التي تتسم بها المسرحية وتميزها عن غيرها من فنون الأدب الأخرى.

وثمة عناصر أخرى متفرقة أشار إليها النقاد مثل: البناء المسرحي، فصول المسرحية، الحبكة، الحركة، المكان والزمان، وغيرها، ولعل فيما ذكرناه من عناصر ما يكفي لتحديد العمل المسرحي وتمييزه عن غيره من الأعمال الأدبية، وفيما أوردنا من المراجع تفاصيل للمستزيد.

أنواع المسرحية

قسّم لنا أرسطو -منذ ما قبل الميلاد- المسرحية إلى نوعين رئيسين[1]، هما:

١- **المأساة**، أو التراجيديا، وموضوعها فعل نبيل، وهي أقدم أنواع المسرحية، وتتناول الجوانب الجادة في الحياة، وتكب بلغة رصينة، ويعبر عنها بأسلوب رفيع، وأبطالها من المشهورين في الطبقة الأرستقراطية في المجتمع، وتنتهي المأساة بإخفاق البطل، والإخفاق عادة يقتضي موته، وينبغي أن تكون هذه النهاية نتيجة لازمة للفصول السابقة.

وقد عرف أرسطو هذا النوع من المسرحية بأنها محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص ينفعلون لا عن طريق الحكاية والقصص، وتثير الشفقة والخوف فتؤدي إلى التطهير من الانفعالات.

ووضع أرسطو للمأساة ستة عناصر هي: الحبكة والشخصية واللغة والفكر والمشهد والغناء، وحدد وظيفة المأساة بالتطهير عن طريق إثارة عاطفتي الشفقة والخوف.

وتعد المأساة من أرقى أنواع المسرحية، لما يرتبط بها من شخصيات عالية وصراع عميق، وقد كتبها أبرز الأدباء العالميين وظهرت عبر العصور صور عديدة للمأساة، من أبرزها: المأساة البرجوازية.

١- انظر : محمد أحمد ربيع وسالم أحمد الحمداني، مرجع سابق، ص١٦٨ وما بعدها؛ محمد حلمي القاعود، مرجع سابق، ص٢١٥-٣١٦؛ شفيق البقاعي، مرجع سابق، ص٢٥٨. وانظر كذلك: الاردس نيكول، علم المسرحية، مرجع سابق، ص١٢٢ وما بعدها.

٢- الملهاة

وهي مسرحية تنتهي بفوز البطل وانتصاره، وهي نهاية لازمة لجميع الحوادث التي سبقتها، وموضوعها الفعل الهزلي الذي هو قسم من القبيح ويثير الضحك، أما أبطالها فهم من عامة الناس وأراذلهم.

وللملهاة ثلاثة أنواع رئيسة هي: ملهاة الأخلاق، وهي تعالج المشاكل العادية في الحياة، والملهاة الرومنتيكية، وتتناول مشاكل لا يألفها الناس عادة، ويعالجها المؤلف معالجة عاطفية، وملهاة الفارص، وتعتمد على الجوانب المسلية التي يميل إليها الناس، وتكون دون سابقتيها في المستوى، إذ لا تهتم بالحبكة ورسم الشخصية.

وثمة أنواع أخرى اختلطت فيها المأساة بالملهاة، من ذلك: الملهاة الباكية، وهي نوع من المسرحيات عرف في أوربا في أوائل القرن السابع عشر، وهناك مسرحية "الماسك" وهي أقرب إلى الاحتفالات منها إلى المسرح، عرفها الغرب في مطلع القرن السابع عشر كذلك، وارتبطت باحتفالات أعياد الميلاد.

أما حديثاً، فقد ظهرت مسرحيات عديدة ذات أنواع متباينة كتلك التي تعتمد على المآسي التاريخية، والمسرحيات الفكرية، والمسرحيات الاجتماعية.

ولما كان الحديث في هذا المقام في الأصل عن ظهور هذا الفن في الأدب العربي الحديث، فإننا غير معنيين بالاستفاضة في الحديث عن أنواع المسرحية والفروق الكامنة بين هذه الأنواع.

وفيما يلي نسوق من نماذج المسرحية العربية الرائدة منظراً من مسرحية شهر زاد لتوفيق الحكيم للوقوف على بعض ملامح هذا الفن الأدبي الحديث في أدبنا العربي:

شهرزاد
لتوفيق الحكيم[1]

المنظر الأول

طريق قفر، منزل منفرد على بابه
مصباح مضيء، موسيقى بعيدة يحمل
أنغامها النسيم في جوف هذا الليل البهيم

الساحر "يقود جارية إلى المنزل"

ماذا يقول لكِ هذا الغريب الأسود؟

الجارية

يسألني عن سرّ فرح المدينة فأجبته: هو
عيد تقيمه العذارى للملكة شهر زاد

الساحر

وما لفرائصك ترتعد؟
الجارية "همساً"

لست أدري.

الساحر

ألم أحذرك أن تقربي هذا العبد الهرم،
فإن في عينيه نظرات الفجرة؟

١- توفيق الحكيم، شهر زاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣ ، ص١١.

الجارية "همسا"

ليس هرما.

الساحـــر

بم تهمسين كمن به مس؟ هاتي يدك ولندخل. لعلك ارتعت من قبح هذا الرجل

الجارية "همسا"

ليس قبيحا.

"يدخلان المنزل. يظهر العبد
يتبع نظراته الجارية..."

العــبــد

ما أجمل هذه العذراء! وما أصلح
جسدها مأوى!

صــوت "من خلفه"

مأوى؟ أللشيطان؟ أم للسيف؟

العــبــد "يلتفت"

أهذا أنت؟

الجـــلاد "يظهر"

عرفتني؟

العـــبـــد

أين سيفك أيها الجلاد

الجـــــلاد

شريت بثمنه أحلاما.

العـــبـــد

فهمت.

الجـــــلاد

ماذا فهمت؟

العـــبـــد

سرّ بذخك البارحة في خان أبي ميسور. شهد دخان القنب العاطر بما نالني من فضلك وجودك.

الجـــــلاد

إنما هو حق الغرباء الأضياف.

العـــبـــد

وما عساك تصنع في حق مولاك؟

الجــــــلاد

لم أعد بعد جلاد الملك؟

العـــبـــد

فهمت.

الجــــــلاد

ماذا فهمت؟

العـــبـــد

أليس اليوم عيد العذارى؟

الجــــــلاد

أجل. لم تبق بالملك حاجة إلى جلاد.

العـــبـــد "في إعجاب"

يالجسد شهر زاد!

الجــــــلاد

كلا. ليس حب شهر زاد هو الذي يصرف الملك الآن عن ذبح العذارى.

العـــبـــد "يرهف الأذن"

إسمع! ما أحسنه غناء وما أغربه! لمن هذه الدار؟

الجــــــلاد "في صوت المسر"

للساحر. وإلى هذه الدار يأتي الملك سرا كي يختلى بالساحر.

العـبـد

الساحر؟ والد العذراء؟

الجـلاد

يزعمون .

العـبـد "يصغى إلى الغناء ويبسم"

عصفور غرد سلم من مديتك !

الجـلاد "يهم بالانصراف"

ما خرج من يدي دخل في حوزة الشيطان.

العـبـد

إبق هنيهة ! ما احسب لك عملا تسارع إليه .

الجـلاد

بلى . إن وحيا يحدّثني بشيء أحمر...

العـبـد (مازحا)

بل هو أسود . وحيك أخطأ اللون.

(فجأة تنبعث من نافذة الدار آهة أو أنة مستطيلة غريبة)

الجـلاد (هامسا)

أسمعت؟

العــبـــد

ماذا ؟

الجـــــلاد

صوت كنعيب البوم.

العبد "يجيد النظر فيما حوله"

اليوم ! أين ؟ لست أرى بوما . لا تملأ الدنيا شؤما أَيها الجلاد العاطل !

الجلاد (يهم بالانصراف)

فلتهنأ بالصمم حتى لا تسمع !

العــبـــد

إلى أين تذهب ؟ قف برهة أخرى.
تعال وحدثني عن شهر زاد الجميلة .

الجـــــلاد

ماذا تريد أن تعلم عن شهر زاد أَكثر مما علمت بالأمس ؟
كأني بك ما هبطت المدينة إلا من أجلها .

العــبـــد

(يصيح بغتة وهو يشير إلى جهة بعيدة...)

أيها الجلاد ، انظر ! ما هذا الضوء المتفجر هناك ! كأنه ينبوع من النور !

الجـــلاد (ينظر إلى جهة الضوء)

تلك حجرة الملك .

العـــبـــد

والملكـة؟

الجـــــلاد

كلا . الملكة لها حجرتها في الجهة الأخرى من القصر.

العـــبـــد

عجبا ! لم يعد الملك أيضاً في حاجة إلى الملكة تروى له القصص حتى يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح؟

الجـــــلاد (في صوت المسر)

الملك مصاب بخبل .

العـــبـــد

من حبها ؟

الجـــــلاد

بل بخبل حقيقي .

العـــبـــد

كيف علمت ؟

الجـــــلاد

يقولون . ثم ... تعال وانظر ...!

العـــبـــد

ماذا ؟

الجــــلاد "يقود العبد بضع خطى"

حدّق في الشرفة المظلمة هناك...! ماذا ترى

العـــبـــد

لا شيء

الجــــلاد

انظر إلى الركن الأيسر من الشرفة !

العـــبـــد

نعم ، نعم . أرى شبحاً جامداً كأنه عمود بناء .

الجــــلاد

ذلك هو .

العـــبـــد (يتأمل ببصره)

وما باله يطيل النظر في السماء كعباد النجوم...؟

الجــــلاد

ذلك شأنه في مثل هذا الوقت من كل ليلة . وأحيانا يقضي الليل كله ساهراً جامداً كما ترى .

العبد

عجباً ! وما سرّ ذلك ؟

الجلاد

من يدري ؟

العبد

لا أحد يدري ؟

الجلاد

لا أحد يدري .

العبد

ومتى أصيب بهذا ؟

الجلاد

لست أعلم . وما أحسبه أصيب بمثله قبل الآن حتى في أعصب ساعاته: فلقد فاجأ يوماً امرأته الأولى بين ذراعي عبد خسيس فلم يزد على أن قتلها وقتله ثم أقسم أن تكون له في كل ليلة عذراء، يستمتع بجسدها ما شاء، ثم يذبحها في الصباح...

العبد

وماذا كنت تريد أن يفعل أكثر مما فعل ؟

الجلاد

لم يصب على الأقل بمس ولا خبال .

العـــبـــــد

صدقت. إذن ما السرّ في أمره هذا ؟

الجــــــــلاد

انظر ... ! لقد اختفى من الشرقة

العـــبـــــد

نعم، نعم. وأطفئت الأنوار !

الجــــــــلاد

لعله آتٍ إلى الساحر

العـــبـــــد

آت ها هنا ؟ الساعة ؟

"يتوارى العبد في سرعة البرق"

الجـــــلاد "يبحث عنه"

اين ذهب ؟

الساحر "خارجا من داره في حذر فيباغت"

من هو ؟

الجــــــــلاد

العـــبـــد .

الساحـــــر "يطفيء المصباح المضيء بباب داره ..."

قبحا له ! فلينأ عنا هذا المتسول الفاجر !

الجـــــلاد

لماذا تطفيء المصباح ؟

الساحـــــر

وأي شأن لك في هذا ؟ وأنت ما يبقيك حتى الساعة في هذا المكان ؟

الجـــــلاد

أصبت . ها أنذا أغادر هذا المكان .

"الجلاد ينصرف ، والساحر يتبعه بأنظاره حتى يستوثق من ذهابه ، فيغلق باب داره ويختفي سريعاً في طريق غير طريق الجلاد"

العــبـــد "يظهر"

واها لمن حكم عليه بالسير في الظلام !

صوت "الانة المستطيلة تصدر

عن نافذة الدار:"

آه...

العــبــد "يجفل"

مـــــن هــذا ؟

الصـــــوت "من النافذة"

إنسان يراك ويرى بريق عينيك .

العــبـــد

أوَ يعرفني ؟

الصـــوت

ويعرف أنك جئت قبل ميعادك شوقاً إلى ضوء الشمس .

العـبـــد

أو ما آن لي أن أراها ؟

الصـــوت

إن كنت تريد الحياة فاهرب في الظلام ، واحذر أن يدركك الصباح !

العـبـــد

لماذا أيتها العذراء ؟

الصـــوت

مازال الرجل طفلاً . وما تعلم بعد إذا رأى أسود أن لا يقتله !

العـبـــد

حياتي في خطر ؟

العـــذراء

إذهب قبل أن تقع عليك عين الملك . ما زال الملك يذكر أنه ذات يوم رأى عبداً في أحضان امرأته إنج بنفسك ! اختف أيها العبد، عد إلى الظلام ... !

العـبـــد

كلمة أيتها العذراء ؟

العـــذراء

أسرع ...

العـبـد

أود أن أراها .

العـــذراء

أجئت من أجلها ؟

العـبـد

نعم ، وأود أن أعرف من هي ؟

العـــذراء

هي كل شيء ، ولا يعلم عنها شيء

العـبـد

وأنت ؟ ألا تعلمين ؟

العـــذراء

لا أعلم . سألوني عنها كثيراً وتوسلوا إليّ أن أجيب. لكني لست أعلم . فليسألوا رأسي المقطوع فقد يجيب . إذهب...

العـبـد

كلمة أخرى ؟

العـــذراء

بل اذهب !... قلت لك اذهب...

العبد

أأَنت وحدكِ في هذه الدار ؟

العذراء

معي آدمي قد مكث أربعين يوما في دنّ مملوء بدهن السمسم لا يطعمه الساحر بغير التين والجوز حتى ذهب لحمه وما بقى منه إلا العروق وشؤون رأسه . والليلة يخرجه الساحر من دنّ الدهن ويدعه يجف عليه الهواء.

العبد

ولماذا فعل به هذا ؟

العذراء

كي يجيب بعدئذ عن كل ما يسأل .

العبد

يجيب من ؟

العذراء

الملك .

العبد

وماذا يريد الملك أن يعلم ...؟

العذراء

إذهب أيها العبد ! ابتعد عن هذا المكان . إنهم آتون لإطفاء المصباح... !

العبد (في قلق وخوف)

المصباح ؟ ألم يطفئه أبوكِ ؟!

(يشير إلى مصباح الدار)

العذراء (تلفظ الآهة الغريبة)

آه...

العبد (يجفل)

لماذا تردّدين هذا الصوت النكير ؟

العذراء

إن طاف بك في الظلام غمام أخضر فاذكر زاهد المجنونة !...

العبد

زاهدة ؟ اسمك زاهدة ؟

العذراء

إذهب...

العبد (يتبين شبحاً قادماً فيهمس)

مَن المقبل ؟

(يتوارى العبد سريعاً في فجوة . يظهر شبح رجلين...)

الساحر

مولاي الليلة قلق النفس مضطرب البال . هدّيء يا مولاي روعك ! ستظفر هذه المرة بما استعصى علينا من قبل .

الملك

أما لمحنا أحد ونحن خارجان ...؟

الساحر

لست أخشى غير الوزير يا مولاي .

الملك

قمر ؟ ألمحنا قمر ؟ أرآنا قمر ؟

الساحر (في خوف)

مولاي...

الملك

وأي بأس ! ما ضرنا أن يعلم قمر ويخبرها فليخبرها ما شاء ! من هي ؟ علمَت أَو لم تعلم ؟!

الساحر

فلتهدأ نفس مولاي!

الملك

أفسح لي طريقاً .

(يدخلان الدار . ويغلق عليهما الباب . يظهر الجلاد من جهة ، والعبد من جهة ، ويتقابلان فجأة في الظلام)

الجلاد

أفزعتني ! هذا أنت...!

العبد

لماذا رجعت ؟

الجلاد

رجعت أبحث عنك ، كي نذهب معا إلى خان أبي ميسور . أتحسبني في غنى عن صحبتك ؟ إني لأدعوك الليلة أيضاً

العبد

وإذا سألك الملك عن سيفك ؟

الجلاد

لن يسألني .

العبد

إسمع أيها الجلاد ! لقد صدق وحيك

الجلاد

أي وحي ؟

العبد

ألم يحدّثك بشيء أحمر ؟ الليلة يطاح رأس

الجلاد

رأس مَن ؟

العبد (في همس)

الوزير .

الجـــــلاد

قمر ؟ ليس في الدنيا رأس آمن ولا أسلم من رأس الوزير قمر !

العــبــد (في عجب)

كيف ذلك ؟

الجـــــلاد

الملك يجرؤ على كل شيء إلا مس وزيره بسوء .

العــبــد

عجبا ... !

الجـــــلاد

هلم ننعم برائحة الدخان العاطر ! دعك من ذكـر السيـوف والـرؤوس ! أي جـلاد آدمي يطيح رأساً في الظلام !

صـــوت (الأنـة الغـريبـة خافتة هائلة طويلة كأنها تخرج مـن أعـمـاق قـبر...)

آه...

العــبــد (فزعاً)

أسمعت ؟

الجـــــلاد

مــــاذا ؟

العــبــد

ألم تسمع ؟

الجـــــلاد (في نبرة مرتجفة)

هذا بلا ريب صوت نائم يفيق من حلم. وهل خلق الظلام إلا لرؤيـة الأحــلام هلم بنا... !

العـــبــد (يحدق في الظلام)

بل انتظر...

الجـــــلاد (في وجل خفيف)

ماذا بك أيها العبد ؟

العـــبــد (يومىء بأصبعه)

أرى شيئاً... آخر... في الظلام...

الجـــــلاد (في رجفة)

ماذا تـــــرى ؟

العـــبــد (يشير هامساً)

أرى... هناك... انظر...

الجـــــلاد (فزعاً)

مـــــاذا...

العـــبــد (في خوف)

غمام أخضر... طائف... هناك...

الجـــــلاد (يهمس)

ربـــــاه...

العـــبـــد (في همس)

أرأيـــــت؟...

الجـــــلاد (في رجفة)

فلـنـترك هـــذا المكان...!

المصادر والمراجع

- إبراهيم عوضين،

في الأدب العربي المعاصر، مطبعة السعادة، القاهرة، ج١، ١٩٧٦.

- أحمد الإسكندري وآخرون،

المفصل في تاريخ الأدب العربي، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٤.

- أحمد الشايب،

علم الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٩، ١٩٩٥.

- أحمد هيكل،

تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٣.

- الاردس نيكول،

علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، القاهرة، د.ت.

- أنيس المقدسي،

الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٨.

- بديع الزمان الهمذاني،

مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح: محمد محي الدين عبدالحميد.

- ج. كرستوفر هيرولد،

بونابرت في مصر، تعريب: فؤاد أندراوس، مراجعة: د. محمد أنيس، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٢.

- جابر قميحة،

مقامات الحريري بين التقليدية والدرامية، مطبعة الشباب، القاهرة، ١٩٨٥.

- جرجي زيدان،

تاريخ آداب اللغة العربية، تحقيق: شوقي ضيف، القاهرة، ج٣، ١٩٥٧.

- حسن عباس،

فن المقامة في القرن السادس، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦.

- حسين علي محمد،

الأدب العربي الحديث: الرؤية والتشكيل، مكتبة الرشد، الرياض، ط٤، ٢٠٠٢.

- رشاد رشدي،

فن كتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

- سيد حامد النساج،

بانوراما الرواية العربية، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

- السيد تقي الدين،

الأدب ماهية وفائدة، نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

- سيد قطب،

النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٤، ١٩٦٦.

- شفيع السيد،

نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥.

- شفيق البقاعي،

أدب عصر النهضة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠.

- شوقي ضيف،

:: المقامة، دار المعارف، القاهرة، ط٦، د.ت.

:: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط١١، د.ت.

:: الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ١٩٦١.

- صابر عبد الدايم،

مقالات وبحوث في الأدب المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

- الطاهر أحمد مكي،

القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨.

- عبد الرحمن الجبرتي،

عجائب الآثار، القاهرة، ط١، ١٣٢٢هـ.

- عبد الرحمن الرافعي،

تاريخ الحركة القومية، القاهرة، ج١، ١٩٢٩-١٩٣٠.

- عبد الرحمن ياغي،

رأي في المقامات، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٩.

- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي،
فن المقال في ضوء النقد الأدبي، د.ن، ٢٠٠٣.

- عبد الله ركيبي،
تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٨.

- عبد المحسن بدر،
تطور الرواية العربية، القاهرة، ١٩٦٣.

- عطاء كفافي،
المقالة الأدبية ووظيفتها في العصر الحديث، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ١٩٨٥.

- علي الراعي،
دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، ١٩٦٤.

- علي عبد المنعم عبد الحميد،
النموذج الإنساني في أدب المقامة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ١٩٩٤.

- عمر الدسوقي،
في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، ج١، القاهرة، ٢٠٠٠.

- عمر عبد العزيز عمر،
دراسات في تاريخ العرب الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥.

- فؤاد قنديل،

فن كتابة القصة القصيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (١٢٣)، القاهرة، ٢٠٠٢.

- القلقشندي، أحمد بن علي بن أحمد بن عبد الله،

صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧.

- كارل بروكلمان،

تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ج٢، ط٥، د.ت.

- لجنة من أدباء الأقطار العربية،

المقامة، سلسلة فنون الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

- محمد أحمد ربيع، وسالم أحمد الحمداني،

دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٣.

- محمد جلاء إدريس،

الاستشراق الإسرائيلي في الدراسات العبرية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٣.

- محمد جمال الدين القاسمي،

قواعد التحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩.

- محمد حلمي القاعود،

النقد الأدبي الحديث، دار النشر الدولي، الرياض، ٢٠٠٦.

- محمد صالح الشنطي،
:: في النقد الأدبي الحديث، دار الأندلس، حائل، ط٢، ٢٠٠٤.
:: الأدب العربي الحديث، دار الأندلس، حائل، ط٤، ٢٠٠٣.

- محمد عبد الواحد،
موضوعة السفر وخصائص التفكير الشفاهي في مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار حراء، المنيا، ٢٠٠٠.

- محمد غنيمي هلال،
:: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧.
:: الأدب المقارن، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٣، د.ت.

- محمد فؤاد شكري،
الحملة الفرنسية وخروج الفرنسيين من مصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

- محمد يوسف نجم.
فن المقالة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧.
فن القصة، دار الثقافة العربية، بيروت، د.ت.

- محمود علي عبد المعطي،
تجليات الإبداع الأدبي: دراسات في العصر العباسي الثاني، دار النشر الدولي للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٧.

- مصطفى الشكعة،
بديع الزمان الهمذاني، رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٥.

- مصطفى لطفي المنفلوطي،

النظرات، القاهرة، ط١٦، ١٩٥٧.

- مفيدة إبراهيم علي عبد الخالق،

نظرات في المقال الفني في الأدب العربي الحديث، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ٢٠٠٦.

- نجلاء علي حسين الوقاد،

بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري: دراسة أسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦.

- نجمة إدريس.

آفاق الأدب العربي الحديث، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٨.

- يوسف نور عوض،

فن المقامات بين المشرق والمغرب، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ١٤٠٦-١٩٨٦.



مكتبة المتنبي
AL MOTANABI BOOK SHOP

الدمام - شارع المستشفى المركزي هاتف : ٨٤١١٣٩٥ / ٨٤١٣٠٠٠ فاكس : ٨٤٣٢٧٩٤
ص.ب : ٦١٠ الدمام ٣١٤٢١ المملكة العربية السعودية